الاسلوبية

مدخل نظرى ودراسة تطبيقية

د. فتح الله أحمد سليمان



الدار الفنية للنشر والتوزيع

الاســــلوبية

الاسلوبية

مدخل نظري ودراسة تطبيقية

د. فتح الله أحمد سليمان



مقدمــة عــن :

الأسلوبية ... ذلك المنهج الجديد

د. طه وادى

اليوم .. لم يعد ثمة ريْبٌ بين الدارسين العرب للنصّ الأدبى ــ رغم اختلاف عصوره وتعدد أنواعه ــ أن المنهج « الأسلوبى » ، قد أصبح أكثر المناهج المعاصرة قدرة على تحليل الخطاب الأدبى بطريقة علمية موضوعية ، تعيد مجال الدراسة ــ دراسة النصّ ــ إلى مكانها الصحيح ، وهو دراسة الأدب من جانب اللغة . ومن المعروف أن علم اللغة الحديث ، قد حقق إنجازات علمية باهرة ومنضبطة على يد العالم السويسرى « فرديناند دى سوسير» (١٨٥٧ ــ ١٩١٣) ، ومن عاصره .. أو جاء بعده من العلماء اللغويّين الألمان أو الفرنسيّين .

ومعنى هذا أن « علم الأسلوب » قد نشأ وازدهر فى مجال البحث اللغوى قبل أن يهتمّ به نقّاد الأدب .

وإذا كان علم اللغة الحديث ــ أو علم الأسلوب اللغوى ــ قد انفصل عن معظم الدراسات الإنسانية ، التى كان ينتمى إليها ، وأصبح (علما) منضبطا له قوانينه وقواعده العلمية الخالصة ، فإن الفصيل المتقدم من النقاد العرب اليوم ، يطمحون إلى توظيف مناهج علم الأسلوب اللغوى ، لتكون صالحة لدراسة النصّ الأدبى . إن النص الأدبى ــ أو « القول » ــ ليس إلا واحدًا من مجالات استخدام « اللغة » فى جميع مجالات الحياة ، ومهما كانت اللغة الأدبية « منحرفة » بالقصد عن التوظيف الإشارى للغة

ومحمّلة بمحتوى عاطفى وحساسية شعورية ، فإنها تظلّ ــ فى النهاية ــ وقائع لغوية ، قابلة للدرس المنهجى ، وخاضعة للقوانين العلمية التى حققها علم اللغة العام الحديث .

ومعنى هذا أن عمل الناقد الأسلوبى هو أن يبيّن مدى الارتباط بين التعبير اللغوى والشعور النفسى .

وإذا كان علم اللغة الحديث قد انفصل تماما عن علم اللغة القديم ، فإن « علم الأسلوب الأدبى » يبدو هو الآخر منفصلاً إلى حد كبير عن العلم القديم ، الذى كانت بينهما بعض أوجه التشابه ــ وهو « علم البلاغة » . إن علم الأسلوب وهو علم « وصفى » حديث ، يختلف اختلافا كبيرا عن علم البلاغة ، وهو علم « معيارى » قديم ، يعتمد على قوانين منطقية مطلقة ؛ من هنا يحاول أصحاب هذا العلم ــ علم الأسلوب الأدبى ــ أن يجعلوه (بديلاً) موضوعيا جديداً ، لعلم البلاغة الجامد القديم . علم البلاغة كان يحاول دراسة « الكلمة » التى تعدل عن معناها القاموسى فى إطار علم « البيان » أو دراسة الجملة ، التى تخرج عن معناها الحقيقى إلى غرض بلاغى فى إطار علم « المعانى » . ولكن هذا العلم ــ البلاغة ــ لم يكن يدرس كل ما يتصل بمظاهر « الانحراف » الجمالى فى النصّ الأدبى ، كما أنه تحوّل لدى كثير من العلماء المتأخرين إلى قواعد منطقية جامدة ، لا تهتم كثيرا بربط « الكلام » الأدبى بـ « مقتضى الحال » ــ الذى حرصتْ على أن تدرسه . وليس أدلّ على تحجّر البلاغة من ازدهار ما يسمّى بعلم « البديع » ، ومعظم أبوابه ــ فى حقيقتها ــ ليست من البلاغة فى شىء . ومعنى هذا أن البلاغة ــ رغم تعدد علومها وتشعب أبوابها ــ قد أصبحتْ قاصرةً عن دراسة النصّ الأدبى .

ويتأسس على هذا أن علم الأسلوب الأدبى ــ وهو قائم بالتبعية على علم الأسلوب اللغوى ــ قد غدا الوريث الشرعى الحديث لعلم البلاغة القديم . وهذا العلم الجديد ، يقتن لدراسة النص الأدبى عبر مجالات أوسع وآفاق أرحب ، وهى دراسة النص على ثلاثة مستويات لغوية ، هى : التركيب ــ والدلالة ــ والصوت ؛ أى أنه يدرس النصّ على كافة مستوياته التعبيرية من أدناها وأبسطها إلى أبعدها وأعقدها ، وهو يدرس دلالات الكلمات والجمل وطريقة تركيبها ، كما يدرس المعنى الكلى للنصّ ، بل إنه يطمحُ إلى ما هو أكثر من ذلك ، وهو خواص الأسلوب العامة عند أديب ، أو فى إطار نوع

أدبى ، أو مدرسة أدبية . وهذا يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه ، وهو أن وظيفة علم الأسلوب الأدبى هى استخدام مفاهيم علم اللغة العام لمعرفة الخصائص الجمالية ، التى يتميز بها النص الأدبى .

وقد صدرت فى مجال الدراسات الأسلوبية مجموعة من الدراسات نشير — هنا — إلى أهمها ، وهى :

لطفى عبد البديع : التركيب اللغوى للأدب
شكرى عياد : مدخل إلى علم الأسلوب
شكرى عياد : اللغة والإبداع
إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ
كمال بشر : علم الأصوات
محمود فهمى حجازى : مدخل إلى علم اللغة
تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها
عبد الحكيم راضى : نظرية اللغة فى النقد العربى
سعد مصلوح : الأسلوب — دراسة لغوية إحصائية
صلاح فضل : علم الأسلوب — مبادئه وإجراءاته
شفيع السيد : الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى
عبد السلام المسدّى : الأسلوبية والأسلوب
محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات
طه وادى : شعر ناجى — الموقف والأداة
طه وادى : جماليات القصيدة المعاصرة (١)

و يضاف إلى الدرسات السابقة — وغيرها الكثير — هذه الدراسة الجديدة « قضايا التركيب فى شعر البارودى » التى أعدَّها تلميذى النجيب وصديقى العزيز الدكتور فتح الله سليمان .. وكانت رسالته للدكتوراه ، وقد بذل فيها جهداً طيبا ، سواء فى مجال

---

(١) هناك مجموعة كبيرة من الدراسات المترجمة و بعض الرسائل الجامعة غير المطبوعة — لم نشر إليها ، لأنها فى حاجة إلى ببليوجرافيا خاصة .

الدراسة النظرية لعلم الأسلوب ، أو فى مجال الدراسة التطبيقية عند دراسته لأهم قضايا التركيب فى ديوان الشاعر العربى الكبير محمود سامى البارودى (١٨٣٩ ــ ١٩٠٤) . وقد درس بموضوعية وشمولية أهم قضايا التراكيب عند البارودى ، وهى : التناوب ، والحذف ، والاعتراض ، والتقديم والتأخير ، والالتفات .

ولا شك أن الباحث الدكتور فتح الله سليمان ــ يدخل بهذه الدراسة الرصينة فى إطار كوكبة الباحثين الجادين ، الذين حاولوا تأصيل هذا العلم الجديد فى عالمنا العربى المعاصر ، فى مجال الدرس الأسلوبى على مستويّيه : اللغوى والأدبى . غير أن التحدى الحقيقى أمام هذا العالم الشاب .. وأمام جيله ، ليستْ فى طرق مجال جديد للبحث فحسب ، وإنما هناك ما هو أخطرُ وأجلُّ .. وهو قضية التواصل والاستمرارية .. وأن يحاول الباحث أن يتخطى ــ سريعاً رغم كل العوائق والصعوبات ــ هذه المرحلة إلى مرحلة الإضافة والابتكار .

إن البحث العلمى .. صعْبٌ .. وطويلٌ سُلَّمُه ، بيد أن الصبر والمثابرة والجهد والمذاكرة ، أسلحة الباحث الطموح ، كى يمضى ــ قُدماً ــ إلى الأمام . وهذا هو ما أرى أن الدكتور فتح الله سليمان ــ وجيله ــ قادرون عليه . بإذن الله .

والله العلى القدير أسأل أن يوفقنا جميعا من أجل تقديم الجيد والجديد .. ومناصرة النافع والمفيد .. وتأصيل كل ما هو سديد ، فى حياتنا العلمية وجامعاتنا العربية ، إنه نعم المولى .. ونعم النصير .

د طه وادى

أستاذ الأدب العربى الحديث

كلية الآداب ــ جامعة القاهرة

يناير ١٩٩٠



مقدمة

تعد الأسلوبية من أحدث ماتمخضت عنه علوم اللغة فى العصر الحديث ، والراصد لتيارات النقد العربى واتجاهات البحث اللغوى يلحظ أن هذا المجال ما يزال فى بداياته المبكرة فى نطاق الدراسات العربية .

والأسلوبية هى أحد مجالات نقد الأدب اعتمادا على بنيته اللغوية دون ماعداها من مؤثرات اجتماعية أو سياسية أو فكرية أو غير ذلك ... أى أن الأسلوبية تعنى دراسة النص و وصف طريقة الصياغة والتعبير.

والأسلوبية و « علم الأسلوب » مصطلحان مترادفان ، وقد آثر البحث أن يستخدم أولهما ، لأن هناك من يزعم أن الأسلوبية ليست علما .

وثمة تعريفات ثلاثة لمصطلح « أسلوب » :

التعريف الأول : و يتم من منظور المنشىء . و يقوم على أساس أن الأسلوب يعبر تعبيرا كاملا عن شخصية صاحبه ، بل و يعكس أفكاره و يظهر صفاته الإنسانية .

أما التعريف الثانى : وهو ينبع من زاوية النص ، فيعتمد على فكرة الثنائية اللغوية التى تقسم النظام اللغوى إلى مستويين : مستوى اللغة ، و يقصد به بنية اللغة الأساسية ، ومستوى الكلام ، و يعنى اللغة فى حالة التعامل الفعلى بها .

و ينقسم المستوى الثانى إلى قسمين آخرين :

أولهما : الاستخدام العادى للغة ، **وثانيهما :** الاستخدام الأدبى لها .

وهـذا المستوى الثانى هو مجال البحث الأسلوبى باعتبار أن الفرق بين الاستخدام العادى للغة والاستخدام الأدبى لما يكمن فى أن هناك انحرافا فى المستوى الثانى عن النمط العادى. والانحراف ــ هنا ــ يعنى الخروج على ما هو مألوف فى الاستعمال اللغوى مما يشكل ــ فى النهاية ــ مايسمى بالخاصية الأسلوبية .

وأما التعريف الثالث : فهو يتحدد من جهة المتلقى ، وأساس هذا التعريف أن دور المتلقى فى عملية الإبلاغ هام إلى الحد الذى يراعى فيه المخاطِب حالة مخاطَبة النفسية ومستواه الثقافى والاجتماعى. كما يؤثر فى هذا الخطاب عُمْرُ المخاطَب وجنسُهُ . وعلى المنشىء أن يثير ذهن المتلقى حتى يُحْدِثَ تفاعلا بينه و بين النص ، واستجابة المتلقى أو رفضه هما المحك فى الحكم على مدى حدوث هذا التفاعل .

واختيار شعر البارودى (١٨٣٩ ــ ١٩٠٤) لدراسة قضاياه التركيبية يرجع إلى أمرين :

الأمر الأول : و يتمثل فى أن البارودى يعد بحق رائد النهضة الشعرية و باعثها بعد عصور من التخلف والانحطاط ، فهو الذى رَدَّ للشعر مكانته العظيمة ومنزلته السامية بعد أن أصبح وسيلة للتكسب والارتزاق، وليس ثمة شك فى أن مدرسة الإحياء التى تزعمها البارودى « قد قامت بالدور الأول ومثلت البدء الضرورى والصحيح لأية نهضة أدبية تالية فى أى من الأقطار العربية » (١).

الأمر الآخر: أن الباحث قد سبق له التعامل مع شعر البارودى، وذلك فى رسالته عن « الجملة الشرطية فى شعر محمود سامى البارودى » ، والتى نال بها درجة الماجستير، فأتاح له ذلك التعرفَ ــ على نحو ما ــ على شعر البارودى والوقوف على بعض سماته .

ويحاول هذا البحث دراسة القضايا التركيبية فى أسلوب البارودى من حيث الأنواع والسمات والخصائص ، كما يحاول وصف بنية العربية فى شعره تطبيقا على إنتاجه الشعرى، مما يتيح لنا الوقوف على الثوابت والمتغيرات فى هذه اللغة وعلى خصائصها المميزة ، كما يمكننا ذلك من معالجة النص بمعايير منضبطة ، حيث يبرز بوضوح أهمية المعيار الموضوعى لترشيد الأحكام النقدية .

وهذه الدراسة لاتَعنى بتحديد القضية ودراستها فحسب بل إنها ــ وهذا هو اتجاهها الأساسى ــ تهتم بتوضيح مدى شيوع الظاهرةالأسلوبية أو ندرتها مستخدمة فى ذلك المنهج الإحصائى .

و يقوم هذا البحث على ثلاث ركائز أساسية :

ــ **الأولى :** الوصف .

ــ **الثانية :** التحليل .

ــ **الثالثة :** استخلاص النتائج .

وهذا البحث يتناول أبرز القضايا التركيبية في شعر البارودى مستخدما فى ذلك المصطلحات البلاغية والنحوية باعتبارها وسائل إجرائية لدراسة الظواهر الأسلوبية ، حيث إن العلاقة بين الأسلوبية وكل من البلاغة والنحو وثيقة ومؤكدة .

وتقع هذه الدراسة فى سبعة فصول :

الفصل الأول : « الأسلوب والأسلوبية » : و يتناول تحديد مفهوم الأسلوب من زواياه الثلاثة : المخاطِب والخطاب والمخاطَب ، والبحث عن أصول الأسلوبية فى التراث من المنظورين النحوى والبلاغي ، كما يدرس هذا الفصل العلاقة بين الأسلوبية و كل من البلاغة والنقد الأدبى .

و يتعرض هذا الفصل أيضا للأسلوبية فى إطار الدراسات اللغوية والنقدية المعاصرة من حيث المفهوم والاتجاهات والمجالات والوظيفة . و يبحث أيضا المدخل إلى الدراسة الأسلوبية وأهمية البحث الأسلوبى .

الفصل الثانى : « التحليل الأسلوبى » : وفيه عرض لأهمية هذا التحليل وكيفيته ومحاذيره ، ثم عرض لبعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة فى مجال التحليل الأسلوبى .

الفصل الثالث : « التناوب » : و يُقصد به إحلال لفظ محل لفظ آخر أو أداة محل غيرها ، أو حرف محل ما يناظره . و ينقسم إلى تناوب فى الأفعال ، وتناوب فى الأسماء ، وآخر فى المصادر ، ورابع فى الحروف .

الفصل الرابع : « الحذف » : وفيه تحليل لمواضع حذف المسند إليه فى الجملة الاسمية ، وحذف المسند والمسند إليه فى الجملة الفعلية ، وحذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول المطلق ، وحذفهما لوجود قرينة على حذفهما ، وحذفهما فى التراكيب الشائعة .

و يتعرض الفصل أيضا للحذف فى التركيب الشرطى ، ثم لحذف النعت والمنعوت ، والمستغاث به ، والمستغاث لأجله ، والمعطوف عليه .

الفصل الخامس : « الاعتراض » : و يُقصد به اعتراض كلام بين عنصرين متلازمين . وفيه دراسة لظواهر الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية ، و بين عناصر الجملة الاسمية بركنيها المبتدأ والخبر والجملة الاسمية المنسوخة بأنَّ أو إحدى أخواتها ، ثم الاعتراض بين النعت والمنعوت ، وأخيرا الاعتراض فى التركيب الشرطى .

الفصل السادس : « التقديم والتأخير» : و يدرس السمات العامة للتقديم والتأخير مثل : تقديم المفعول به ، والحال ، والمفعول لأجله ، والمفعول به والمفعول لأجله معا ، والمفعول به

والتمييز معا ، والمفعول به والجار والمجرور معا ، والمفعول به والحال والجار والمجرور فى آن . ثم يتعرض الفصل للسمات الخاصة مثل : تأخير الفاعل ووقوعه مقطعا للبيت ، وتأخيره ووقوعه بين المفعول الأول والمفعول الثانى . وأخيرا يتعرض الفصل للتقديم والتأخير فى التركيب الشرطى .

الفصل السابع : « الالتفات » : وهو الانتقال من أسلوب إلى آخر أو من ضمير إلى غيره مع اتحاد المرجع . ويبحث الالتفات عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب ، وعن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب ، وعن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم ، ثم الالتفات عن ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب ، كما يتطرق الفصل إلى ظاهرة الإخبار عن المؤنث بالمذكر ، وظاهرة التحول عن المذكر إلى المؤنث وعكسها ...

وتعتمد هذه الدراسة ــ من حيث المادة اللغوية ــ على مصدر واحد فقط هو ديوان البارودى بأجزائه الأربعة طـ دار المعارف ، حقق الجزأين الأول والثانى على الجارم ومحمد شفيق معروف ، وحقق الجزأين الثالث والرابع محمد شفيق معروف .

وأخيرا ، فهذه محاولة للتأصيل النظرى والتطبيق العملى فى مجال البحث الأسلوبى ، ولانزعم أننا قد بلغنا بها الغاية وحققنا المراد ، وحسبنا أن تكون هذه الدراسة خطوة فى مجالها قد تضاف إلى ماسبقها وماسيلحقها من خطوات .

فتح الله سليمان



الفصـــل الأول

الأسلــوب والأسلوبيــة

أولا : مفهوم الأسلوب :

يحوى تاريخ الأسلوبية كثيرا من العناصر والموروثات المرتبطة بالأسلوب عرفها العرب بصورة غير مقننة ، واتخذت أشكالا وصورا محدودة ولكنها لم تكن قائمة على أساس علمى . كان العرب ذوى حس نقدى ، وكانت لهم جهود فى مجال النقد ، إلا أنها كانت أقرب إلى الانطباعات والملاحظات السريعة القائمة على الذوق والإحساس بقيمة الكلمة وموضعها فى السياق ، ولذلك لم تكن هذه الملاحظات تستند إلى نظريات وقوانين .

وكان اليونان أسبق من العرب فى هذا الميدان ؛ فهم السباقون إلى معرفة كثير من قضايا النقد وإرساء قواعده ، وثمة علاقة وثيقة بين الأسلوبية والنقد .

« وإذا فحص الباحث ماتراكم من تراث التفكير الأسلوبى وشقَّهُ بمقطع عمودى يخرق طبقاته الزمنية اكتشف أنه يقوم على رَكْحٍ ثلاثى دعائمه هى المخاطِب والمخاطَب والخطاب ، وليس من نظرية فى تحديد الأسلوب إلا إذا اعتمدت أصوليا إحدى هذه الركائز الثلاثِ أو ثلاَثتها متعاضدةً متفاعلةً » (٢) .

(١) الأسلوب من زاوية المنشىء : يقوم المنظور الأول فى تعريف الأسلوب (٣) ــ بالنظر إلى المخاطِب المرسِل ــ على أساس التوحد بين المنشىء وأسلوبه بحيث لا انفصال بينهما ولا انفصام . ومن شأن هذه النظرة أن تؤدى بنا الإيمان بالتلاحم التام بين الأسلوب ومنشئه إلى الحد الذي يصبح فيه الأسلوب كاشفا عن مكنونات صاحبه ومعبرا عن دخائله .

« وتتقدم دعامة المخاطب الدعامتين الأخريين فى النشأة الوجودية وفى تاريخية الأسلوب : أما فى النشأة المطلقة فلأن الرسالة اللغوية من حيث حدوثها تنبثق من منشئها تصورا وخلقا وإبرازا للوجود ، وأما من حيث زمنية التاريخ فلأن تحديد الأسلوب باعتماد عنصر المخاطِب مغرق فى القدم يتخطى حواجز الأسلوبية المعاصرة إلى بلاغة اليونان ومَنْ بَعْدَهُم » (٤) .

وتبدأ عملية الإنشاء عند المنشيء بوجود مثيرات أو انفعالات أو محرِّكات سواء أكانت داخلية نابعة من ذاته ، أم خارجية من البيئة المحيطة به ، هذه المثيرات تتحول إلى أفكار ومعانٍ فى ذهن صاحبها ، ثم تترجم إلى عبارات لفظية التى تمثل أسلوب المنشيء .

و يعنى ذلك أن « كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره ، وكيفية نظرته إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته ، فالذاتية هى أساس تكوين الأسلوب » (٥) .

ولما كان الأسلوب مبينا للأفكار الكائنة ــ أو ما كانت كائنة ــ فى عقل صاحبها ، والأفكار معبرة عن المثيرات التى حركت هذا الفكر ، فإنه ــ أى الأسلوب ــ يبرز بالضرورة الانفعالات والأحاسيس والعواطف الإنسانية ، و يبين فكر منشئه ، ومن هنا نرى أن « تعريف الأسلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظى فهو الصورة اللفظية التى يعبر بها عن المعانى أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال ، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعانى » (٦) .

والأسلوب ــ بهذا التعريف ــ لا يقتصر على مجرد إظهار إحساسات المنشيء وانفعالاته ، ولا يتوقف عند حدود بيان السمات والخصائص اللغوية التى يتميز بها هذا المنشيء ، وإنما يتخطى كل ذلك إلى حد التمازج الكامل بينه و بين صاحبه بحيث يصبح الأسلوب وكأنه مرآة عاكسة لشخصية المنشيء الفنية وطبيعته الإنسانية .

« وهكذا تتنزل نظرية تحديد الأسلوب منزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبآت شخصية الإنسان ماظهر منها فى الخطاب ومابطن ، ماصُرِّح وماضُمِّن ، فالأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث إنه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا » (٧) .

وكل منشيء ــ من حيث هو إنسان ــ يختلف عن أقرانه المنشئين بما يتسم به من سمات ذهنية وفكرية وانفعالية ، وأمزجة وطباع سوية كانت أم غير ذلك ، و بدهى أن يختلف الأسلوب ــ الذى هو تعبير عن شخصية منشئه وانعكاس لها ــ من فرد لآخر . فهذا التمايز الشخصى يتبعه تفرد فى الأسلوب .

وهذا التفرد الأسلوبى لا ينفى وجود علاقات تأثير بين المنشئين ، ولا يجور على ما نسميه المثل الرائد والأتباع السائرين على دربه فى أى لون من ألوان الإنشاء ، فقد يتأثر المنشيء بالمورثات الأدبية ــ بدرجة أو بأخرى ــ وربما يحاكى نظراءه فى النوع الأدبى ، وفى الوقت ذاته يبتكر من

وسائل التناول الفنى مايكون خاصا به ، ويجدد فى المعانى والأخيلة ، ودليل ذلك اقتران بعض التعبيرات والمعانى والصور المتفردة بذاتها بمنشىء ما ــ شاعرا كان أم غير ذلك ــ بحيث تصير وكأنها وقف عليه ، وكأن صاحبها مالكٌ لها ، فيقال عن معنى معين : إنه لم يُسبق بمثال أو إن أحدا لم يسبق صاحبه فى الإتيان به .

ونحن إذْ نقول إن هناك مايسمى بـ« التفرد الأسلوبى » نؤكد أن المنشىء « مهما أوتى من المهارة اللغوية والقدرة اللسانية والتنوع فى أسلوب الكتابة لايستخدم كل المعجم الذى تعرفه لغته ولايُفيد من كل إمكانيات البنية اللغوية المتاحة له عندما يتحدث أو يكتب اللغة (٨) ».

واللغة ــ أية لغة ــ تزخر بمفرداتها ومعانيها وتراكيبها ، وهى تتيح لمن يشاء أن يغترف منها و ينهل ، والأساس فى ذلك اختيار اللفظ المناسب والمعنى الملائم والتركيب المؤدى للغرض .

وكل منشىء يمتلك عالما من المعانى والأخيلة ، وطريقة فى الصياغة والتعبير، مما يجعل له ــ فى النهاية ــ شخصيته الأسلوبية ذات السمات والملامح المتميزة ، والتى يمتاز بها من نظرائه من المنشئين .

« ولكل فرد معجمه اللغوى المتميز ، فهويميل إلى استعمال بعض الكلمات دون بعضها الآخر ، وهناك كلمات لايستعملها على الإطلاق ، وإن كان يفهم معانيها ، وكلمات لايستعملها ولايفهم معانيها ، لأنها خارجة عن دائرة تعامله أو وعيه . ولكل فرد طريقته الخاصة فى بناء الجمل والربط بينها ، فهو يستعمل بعض الصيغ دون بعضها الآخر، أو يستعمل أدوات معينة دون أخرى » (٩) .

وإذا كان الأسلوب يعكس شخصية صاحبه ومزاجه ، و يكشف عن مكنوناته وخباياه ، و يعبر عن مشاعره وانفعالاته بحيث يصبح صورة صادقة للشخصية و يصير ــ نتيجة التوحد التام بين الأسلوب والشخصية ــ تعبيرا عن مواقف نفسية لدى المنشىء ، فإن ثمة اعتراضات تواجه هذا المفهوم وتُوجّه إليه :

أولا : أن التحليل الأسلوبى قد يكون مسبوقا بتحليلات عقائدية ونفسية وفكرية وفلسفية للمنشىء ، ثم تأتى التحليلات الأسلوبية عن طريق الإثبات الزائف تارة ، ولّى أعناق النصوص والعبارات والألفاظ تارة أخرى ، كى تثبت ماسبق استخلاصه من نتائج « بدأت بتحليل أيدلوجى وسيكولوجى ثم سعت إلى تأكيد ذلك عن طريق اللغة . قد يكون هذا العيب غيرقابل للاستثناء لو أن التأكيد اللغوى بالممارسة لم يظهر هو ذاته مفتعلا فى الأغلب أو مقاما على بينة واهية جدا »(١٠).

ثانيا : أن الأسلوب لا يعبر ــ فى بعض الأحيان ــ تعبيرا دقيقا عن نفسية المنشىء وعقيدته ؛ إذْ قد يلجأ ــ أى المنشىء ــ إلى إخفاء مشاعره وأفكاره المذهبية خوفا أوهرو با أورياء « فلا ينطبق ما يدورف

خلده على ما ينطق به ، مما حمل بعض المتشائمين من اللغويين مثل « تاليراند » على القول « إنما يتكلم الإنسان ليخفى مايدور فى ذهنه وما تختلج به خواطره »(١١) .

لذلك نقول إن « افتراض صلة ضرورية بين صنعات أسلوبية معينة وحالات معينة للعقل قد تظهر أمرا وهميا » (١٢) .

ثالثا : ليس ضروريا أن يحمل كلُّ أسلوب دلالات نفسية وفكرية وعقائدية خاصة بصاحبه ، فقد يخلو ــ أى الأسلوب ــ من أية مضامين ، و يستلزم الأمر ــ حينئذ ــ التعامل مع الأسلوب بمعيار فنى فحسب .

ونرى أنه يمكن التعامل مع النص بهذا المنظور النفسى ــ باتخاذه وسيلة لتحليل نفسية صاحبه ــ شريطة ألا يُفرض على النص شيء خارجى ، وألا ينطلق التحليل الأسلوبى من أفكار مسبقة عن الشخصية المدروسة محاولا إثبات صحتها . أما أن الإنسان يتكلم ليخفى مشاعره ففى هذا الرأى نظر ، فالكلام وسيلة للتفاهم ونقل المشاعر والتعبير عما يحمله الإنسان فى ذهنه من أفكار ومعلومات . أما إخفاء المشاعر فلا يكون إلا إذا كان ثمة قهرٌ ، ووقتها يكون اللجوء إلى الرمز ، وهو أيضا وسيلة للتعبير عن الرأى والإفصاح عن المشاعر .

(٢) الأسلوب من زاوية النص : ترتكز كل شحْنَةٍ تعبيرية على ثلاثة عناصر : المرسِل والمرسَل والمرسَل إليه ، أو المخاطِب والخطاب والمخاطَب . ولا يتصور وجود أحد هذه العناصر دون العنصرين الآخرين .

والمنظرون لتحديد الأسلوب من زاوية النص ــ يفرِّقون بين وضع اللغة الكائنة فى طيات معاجمها ووضعها حين تخرج إلى مجال الاستخدام .

فهذا التعريف يتعامل مع اللغة على أساس أنها ذات **مستويين : الأول** ساكن ، و يتمثل فى وجودها قبل خروجها إلى حقل الاستعمال الخارجى ، والآخر متحرك ، و يقصد باللغة حين تخرج من أطرها المعجمية بما تحوى من قواعد نحوية وصرفية إلى ميدان عملها كى تؤدى وظيفتها الإخبارية المنوطة بها ، ونعنى بها نقل الأفكار وتوصيل المعلومات .

و يرجع هذا المفهوم إلى اللغوى السويسرى فردينان دى سوسير (١٨٥٧ــ ١٩١٣) Ferdinand De Saussure الذى أسس المدرسة الوصفية فى العلوم اللغوية .

وقد قامت هذه المدرسة على أساس « ما يمكن أن نسميه بالثنائية اللغوية وهى ثنائية تقسم النظام اللغوى إلى مستويين : مستوى « اللغة » (Langue) ، ومستوى « الخطاب » (Parole) ، و يشتمل المستوى الأول على قواعد البنية الأساسية للغة بينما يمثل المستوى الثانى اللغة فى حالة الاستخدام »(١٣) .

والسكون الذى وصفت به اللغة فى المستوى الاول ليس هو « سكون الجمود » بل هو « سكون الثبات » ، وفرق بين الحالين ، فالجمود يعنى انغلاق اللغة على نفسها وتقوقعها حول ذاتها فلا تؤثر ولا تتأثر . أما الثبات فيقصد به وقوفها على خط محدد ذى أطر مرسومة وأنساق مميزة ونظم لغوية ونحوية وصرفية محددة مع إمكانية التطور اللغوى عن طريق الاشتقاق أو الاقتراض أو غيرهما ؛ ذلك أن اللغة « ليست هامدة أو ساكنة بحال من الأحوال ، بالرغم من أن تقدمها قد يبدو بطيئا فى بعض الأحايين . فالأصوات والتراكيب والعناصر النحوية وصيغ الكلمات ومعانيها كلها معرضة للتغير والتطور » (١٤) .

أما الحركة التى نُعت بها المستوى الثانى للغة فهى ترتكز على علاقات التبادل اللفظى والبث الكلامى بين مرسِل « مخاطِب » ومرسَل إليه « مخاطَب » و بينهما نص « خطاب » يقوم بعملية التوصيل وهى الوظيفة الأساسية للكلام . ويخرج المستوى الأول « الثابت » عن مجال البحث الأسلوبى ، أما المستوى الثانى « المتحرك » فهو المجال الذى تعنى الأسلوبية ببحثه ودرسه .

وإذا كان النظام اللغوى ينقسم قسمين : اللغة والخطاب « أو الكلام » فان ثانى هذين القسمين يشتمل على مستويين من الاستخدام

أولهما : الاستخدام العادى « أو النفعى » .

وثانيهما : الاستخدام الأدبى « أو الفنى » .

و يعنى ذلك أنه فى داخل ثنائية النظام اللغوى التى أوردها دى سوسير توجد ثنائية أخرى متفرعة عنها :



وثمة فرق بين الخطاب العادى والخطاب الأدبى ، فأولهما يعتمد على المباشرة ، ويحادث العقل ، و يهدف إلى التبادل النفعى . و يتسم هذا المستوى من الاستخدام بمحدودية معجمه ؛ إذ ليس فى ألفاظه الجديد ولا فى معانيه المستحدث . وهو لا يحتاج إلى جهد عقلى أو فكرى لفهم المراد منه .

أما الخطاب الأدبى فيصدر عن مَلَكة عند منشئه ، وهو يخاطب الوجدان و يسعى إلى أن يمس إحساس متلقيه مسا سامعا كان أم قارئا . كما يتميز بأن ألفاظه مختارة ومفرداته منتقاة ومعانيه مبتكرة ، قد يفهمه متلقيه دون عناء ، وقد يحتاج ــ لفهمه ولبيان ما يراد به ــ إلى إمعان الفكر وإعمال العقل .

وهدف « الخطاب العادى هو إيصال المضمون بصورة واضحة ومباشرة وتتفاوت فى هذا الاطار ملكات الناس بحسب ثقافتهم ونضجهم العقلى وقدراتهم على استخدام اللغة وليس ذلك شأن الخطاب الفنى الذى هدفه التأثير والذى يلجأ الكاتب كى يحققه إلى التركيز على بعض الدوال الجمالية التى لا يحفل الناس بها كثيرا فى لغة الخطاب العادى » (١٥).

و يعتمد المنظرون للأسلوب على البنية اللغوية للنص ، انطلاقا من التفرقة بين نوعى الخطاب ، بغية دراسة العمل الأدبى و بيان العلاقات بين وحداته المختلفة النحوية والصرفية والمعجمية ، التى تتشكل منها البنية العامة للشكل الأدبى ، ولذلك فالدراسة الأسلوبية تَنْصَبُّ على النص بوصفه وحدة واحدة ، وغايتها الأولى والأساسية غاية وصفية . وقد ينطلق العمل من الوحدات الصغرى إلى نظيراتها الكبرى وصولا إلى دراسة بنية العمل الأدبى اعتمادا على لغته .

وتلتقى الأسلوبية الوصفية ـ فى إطارها السابق ـ باتجاهين نقديين ، يختلفان فى الملامح التفصيلية الدقيقة ، ولَكِنْ ثمة اتفاق على مبدأ نقدى وهو أنه ينبغى ـ إزاء الأثر الأدبى المنقود ـ الانطلاق من تحليل النص ذاته ولا شيء سواه .

وأول هذين الاتجاهين البنيوية الوصفية التى تقوم على وحدة العناصر المكونة للعمل الأدبى وترابطها بحيث إن كل جزء يُفضى إلى آخر . فالنص ـ فى نظرها ـ كِيان واحد لا انفصال بين أجزائه ، وعناصره متلاحمة تلاحما بَيِّناً حتى إنَّ أىَّ خلل يعترى بعضها يَتْبَعُهُ تشويهٌ للعمل كلِّه . وتلاحم عناصر النص ليس قائما على العفوية بل وفق نظم مدروسة وقوانين منهجية (١٦)

والاتجاه النقدى الثانى الذى يتفق والأسلوبية الوصفية على ركيزة أساسية فى دراسة الأدب تتمثل فى وجوب البدء بالنص والانتهاء إليه هو الاتجاه الشكلى وهو مايسمى أصحابُهُ « الشكليين أو « الشكلانيين » . وهو اتجاه فى دراسة الأدب ظهر فى روسيا عام ١٩١٧ ، و يقوم على مبدأ رئيس لخصه جاكبسون Roman Jakobson فى جملة واحدة « إن موضوع علم الأدب ليس الأدب بل الأدبيّة « أى العوامل التى تجعل الأثر الأدبى أدبيا أو بعبارة أخرى الميزات التى يكون بها الأثر أثرا أدبيا فحصروا بذلك اهتمامهم فى نطاق النص وسكتوا عن كل ما يمكن أن يتصل به اتصالا مباشرا أو غير مباشر من عوامل نفسية أو اجتماعية » (١٧).

و « الشكلية » صفة قد تومىء بغير حقيقتها ؛ إذ لا يُعنى أصحابُها بالشكل منفصلا عن المضمون ، أو باللفظ دون المعنى ، بل بكليهما معا فلا فصل بين عنصرى العمل الأدبى ، فهم يرون أنه ينبغى دراسة النص بوصفه وحدة واحدة . و يعنى ذلك أن أمر هذه التسمية « يتعلق بعنونة باتت سائدة أكثر منه بتسمية دقيقة ، والشكلانيون أنفسهم يتجنبونها » (١٨).

وثمة اختلاف بين الاتجاهين : البنيوية والشكلية ، فالبنيوية قد تعرِّج ـ حين تتناول نصا

مـا بـالـدراسـة ــ على بـعـض المـوروثـات الاجـتـماعية أو القضايا الفلسفية أو المشكلات النفسية أو الإشارات التاريخية ، أو غير ذلك مما يستشف من ثنايا العمل الأدبى .

أما الـشـكـلـيـة فتنأى بنفسها عن كل هذه التيارات غير الأدبية إذ يخرج عن مجال بحثها كلُّ مـا يـتـصـل بـالنص من قضايا غير أدبية ، فعنايتها أساسا بالنص باعتباره عملا أدبيا سعيا إلى وصفه وصفا علميا .

لـذلـك لا نـسـتطيع الادعاء بأن الاتجاهين متطابقان تطابقا تاما ، كما « سيكون من المبالغ فيه الـقـول بـأن الـبـنـيـو يـة اللسانية قد استعارت أفكارها عن الشكلانية ، ذلك أن الـحقول الدراسية وأهـداف كـلـتـا المـدرسـتين ليست واحدة وان كنا نجد عند البنيو يين علامات تأثير « شكلانى » سواء فى المبادىء العامة أو فى بعض تقنيات التحليل » (١٩) .

أمـا تمـييز دى سوسير بين اللغة والـخطاب فقد كان ذا تأثير كبير على مختلف الاتجاهات اللسانية بـعـده ، إذْ قَبِلَ هذا التقسيمَ عددٌ « من اللغو يين والمشتغلين بالدراسات اللسانية منهم العالم اللغوى الأمـريكى شومسكى (١٩٢٨ــ) Noam Chomsky الذى ظهر على يديه ما سمى « النحو التحو يلى التوليدى » (Transformational Generative Grammar) .قَبِلَ شومسكى « بالتقسيم الثنائى الذى قـال بـه سـوسير وقـد أطـلـق على ثـنـائـيـتـه الـــجـديـدة مـصـطـلـحين مخـتـلـفين هما مصطلح القدرة (Competence) ومصطلح الفعل (Performance) » (٢٠) .

وتخـتـلـف نظرة دى سوسير إلى طبيعة اللغة عن مثليتها عند شومسكى « فهى عند سوسير مجموع الـقـواعد المستنبطة من لغة الـخطاب ، وهى عند شومسكى القدرة التى تمكن كل فرد فى المجتمع من توليد جمل جديدة لا يكون قد سمعها من قبل وهذه القدرة تسمى عنده « المعرفة اللغو ية » (٢١)

يُضاف إلى ذلك ــ فيما يتعلق بالتحليل الأسلو بى ــ « أن المدرسة الوصفية تعتمد فى تحليلا تها على قواعد مختزنة بينما تعتبر المدرسة التحو يلية الأساليب إبداعات متجددة » (٢٢) .

و يـعـتـمـد تـعـريـف الأسـلوب ــ بالنظر إلى النص ــ على أنه نوع من الـخطاب الأدبى المغاير لـلـــخـطـاب الـعـادى . وتـقـوم هـذه المـغـايـرة بين نـوعى الـخطاب على ركيزة أساسية تتمثل فى أن الـخطاب الأدبى إذا كان يستمد مادته من معجم لغته التى ينتمى إليها و يقوم بتشكيلها كى تؤدى وظيفتها فى بث الفكر ، وتوصيل المعلومات ، ونقل المشاعر ، وإبراز الانفعالات باعتبار أن اللغة نظام من الـرمـوز أو الـعـلامـات ، فـإنـه ــ أى الـــخـطـاب أو النص الأدبى ــ قد يكسر القواعد اللغو ية الموضوعة ، أو يَخْرُجُ عن النمط المألوف للغة ، أو يبتكر صيغا وأساليبَ جديدة ، أو يستبدل تعبيرات جـديدة ليست شائعة بأخرى قديمة ، أو يقيم نوعا من الترابط بين لفظين أو اكثر ، أو يستخدم لفظا فى غير ما وُضـع لـه . هـذا الـــخـروج على الإسـتـعـمـال الـعـادى للغة يطلق عليه الأسلو بيون وعلماء اللسانيات عدة مصطلحات لعل أبرزها مصطلح « الانحراف » (٢٣) .

وثمة تساؤل يبرز عند الحديث عن هذا الانحراف يتمثل فى كيفية تحديد المستوى العادى للغة الذى تَحْدُثُ عنه هذه المفارقة ، إذ لايمكن الحكم بالمغايرة مالم يكن هناك تحديد للمستوى المُنْتَهَك . كما « أن الاعتماد الكامل على فكرة الانحراف قد تقودنا إلى نظرة عامة غير مرضية عن الشعر باعتباره لغة منحرفة عن الاستعمال الاعتيادى وليس (كما أرى) باعتباره جزءا من اللغة ككل : علينا ألا ننظر إلى الشعر كله باعتباره « جوازات شعرية » أو لغة معدلة وملتوية » (٢٤) .

وتحديد الانحراف ، وقياس مدى التجاوزات والخروج على النمط العادى لايكون إلا بالمقارنة بالمستوى العادى للغة المعاصرة التى ينتمى إليها الأثر الأدبى « بمعنى أن يقاس انحراف النص الأدبى إلى مايعاصره من مستوى الكلام العادى ، وليس إلى نمط — أو أنماط — من عصور بعيدة »(٢٥) .

معنى ذلك أن للغة مستويين : عاديا ومنحرفا . أما المستوى العادى فهو ما ارتضاه علماء النحو والتصريف ، وما أقر به اللغويون . وأما المستوى المنحرف فهو مايجور على النظام اللغوى المألوف ، ويُخِلُّ بأنساق اللغة وأطرها .

والانحراف اللغوى قد يكون اختياريا يلجأ إليه المنشىء مختارا ويكون — غالبا — ذا مبررات — فنية وغايات جمالية يهدف إليها كالإثارة الذهنية ، أو التشويق العقلى ، أو لفت الانتباه ، أو التأكيد أو غير ذلك من الأهداف التى يسعى إليها الكاتب . وقد يكون — أى الانحراف — اضطراريا يعول عليه صاحب الأثر الأدبى — كما يفعل الشاعر مثلا — حينما تضطره المحافظةُ على الميزان الشعرى أن يسلك دروبا يباح له فيها مالا يباح للناثر .

ومن الخروج على العُرف اللغوى تتشكل مايسمى « الخاصية الأسلوبية » التى هى « نوع من الخروج على الاستعمال العادى للغة بحيث ينأى الشاعر أو الكاتب عما تقتضيه المعايير المقررة فى النظام اللغوى » (٢٦) .

وتستمد الخاصية الأسلوبية أهميتها من كونها تحدث صدمة قرائية أو هزة سماعية غير متوقعة عند القارىء أو السامع ، وكما تفقد التجارب والممارسات الأولى أهميتها وتأثيرها بالتوالى والتكرار ، بل وتتحول إلى أمور مألوفة لاجدة فيها ، كذلك فتكرار الخاصية الأسلوبية بدرجة لافتة يسلبها أهميتها حتى لتكاد تتخلع علن صفتها التى وُسمت بها وتصير ممارسة لغوية عادية ، وبدلا من أن تصبح نوعا من التجاوز تكون أشبه بالالتزام .

وإذا كان المنشىء يلجأ إلى هذه التجاوزات اللغوية لأهداف جمالية ودواع فنية ، فإن بعض المناهج الأسلوبية النفسية قد حاولت أن تقيس الأسلوب بمعيار نفسى ، أو أن تقرن الأسلوبية بعلم النفس الذى يحلل ويقارن ويقرر . من ذلك ماقرره العالم النمساوى الألمانى شبيتزر léo Spitzer

من أن « الإثارة الذهنية التى تتحرف عن المعتاد القياسى فى حياتنا الذهنية لابد وأن يكون لها انحراف لغوى مرافق عن الاستعمال العادى » ([٢٧]) .

ومعنى ذلك أن الدافع إلى مخالفة المألوف اللغوى نفسى بحت ، وهو خارج عن إرادة المنشىء واختياره فهو مدفوع إليه دفعا ، ومرد ذلك إلى العبقرية . فإذا كانت العبقرية تمثل نوعا من اللاعقلانية ، وتعبر عن نمط غير عادى من التفكير، يبدو فيه شىء من تجاوز المعقولات فإن التعبير عن هذه العبقرية لا يكون إلا بما هو غير معتاد أو منتظر .

وثمة علاقة بين هذه النظرة التى تنظر إلى الأسلوب من منظور نفسى وسابقتها التى تحاول عن طريق النص تحليل نفسية صاحبه ، ووجه الاعتراض على كليهما أنه قد يحدث فى بعض الأحيان الانطلاق من فروض مسبقة وتحليلات جاهزة ، وهنا يصبح النص وسيلة لتأييد آراء ونظريات سبق تكوينها .

(٣) الأسلوب من زاوية المتلقى : و يقوم هذا المنظور على أساس أن كل منشىء يعبر عن ذاته ولا يكتب لها ، فانشاؤه نابع من نفسه وليس موجها إليها .

وإذا كانت عملية الإنشاء تقتضى وجود منشىء ــ وهو أساسها ــ وأثرا أدبيا يظهر ما فى نفس صاحبه من أفكار و يعكس شخصيته الإنسانية .. فإنه لابد من متلقٍ يستقبل النص الأدبى ، فالمتلقى يمثل البعد الثالث فى العملية الإبلاغية .

ودور المتلقى هام ومؤثر، فكما لا يوجد نص بلا منشىء ، كذلك ليس ثمة إفهام أو تأثير أو توصيل بلا قارىء ، فهو الحَكَمُ على الجودة أو الرداءة وهو الفيصل فى قبول النص أو رفضه .

والمنشىء ــ حينما يكتب ــ يكون معنيا بأمرين اثنين :

الأول : أنه يريد الكشف عن إحساساته وانفعالاته والتعبير عما تجود به قرائحه وإظهار مشاعره الدفينة فى الشكل الأدبى الذى يراه ملائما . فتصبح عملية التعبير بمثابة استبطان للذات المنشئة .

الثانى : أنه يدرك أن هناك متلقيا لما يكتب . فهو ــ أى المنشىء ــ لن يحس بما يبدعه ولن يشعر به إلا بوجود مستقبِل ، و بغير متلق يصبح الكاتب كَمَنْ يحادث نفسه ، وستكون ــ بالتالى ــ دائرة التأثير محصورة فى المنشىء ، بل لا تأثير إطلاقا ، إذا إن صاحب الأثر الأدبى لن يكون منشئا وقارئا فى آن . فهناك « تخصص » وليست هناك « ازدواجية وظيفية » . وصورة المتلقى تتراءى أمام المنشىء ولا تغيب عنه ، فالقارىء هو الغائب الحاضر .

وعلى المنشىء ــ والأمر هكذا ــ أن يطوّع لغته حتى تخدم فكرته وتبرزها بحيث تكون اللغة ــ أى لغة الكاتب ــ خاضعة لما هو سائد فى عصره من طرائق تعبيرية دَرَجَ عليها مجتمعه بحيث

يفهم عنه القارىء ذلك أن « التزاوج واقع بين طريقة الأديب الخاصة في استخدام اللغة والطريقة التي يألفها مجتمعه ، و يضطر الأديب كي يوصل فكرته أو شعوره إلى الآخرين لأن يستخدم اللغة المتداولة التي يتعامل بها الناس »(٢٨) .

وَتَمَكُّنُ الكاتب من فنه لا يُقاس بمدى صعوبة مايكتب وإنما بمدى قدرته على إيصال مايبغى من أفكار تهدف في النهاية إلى التأثير الجمالي وهو هدف كل فن ، فعلى الكاتب أن يقول مايُفهم وليس على المتلقى أن يُجْهِدَ فكره و يتعب عقلَهُ حتى يفهمَ مايُقال .

وليس ثمة إحساس بقيمة النص إلا بمتلقيه ، فالنص والقارىء عنصران مؤثران كلٌ في الآخر: الأول يؤثر من حيث إنه إداة للإقناع والتأثير وهما غاية كل شكل فنى ، وتأثير الثاني يتمثل في أنه يبعث الحياة في النص و يبث فيه الروح ، فيحدث التفاعل بين البعدين ـــ النص والمتلقى ـــ فإمَّا أن يستجيب القارىء و يصير عنصرا إيجابيًا فيتحقق هدف المنشىء في جعله يحيا مع النص و ينفعل به ، وإما أن يرفض و يتخذ موقفا سلبيا فيكون صاحب الأثر الأدبي قد فَشِلَ فيما أراد « ولو كان المرء يعيش وحده لاستطاع أن يكتب ما شاء ، فلن يخرج كتابه إلى الوجود عملا موضوعيا ، وعليه في هذه الحالة أن يضع القلم أو ييأس ، ولكن عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازما منطقيا لها »،(٢٩) .

ومقدرة المرسل على تسليط أفكاره على المتقبل تتحدد بمدى نجاحه في إيقاظ ذهن القارىء عن طريق الإتيان باللامنتظَر واللجوء إلى غير المتوقَع ، وهو مايسمى « الانحراف » الذى يشكل ـــ في النهاية ـــ الخاصية الأسلوبية التي يمتاز بها منشىء بذاته من غيره من المنشئين .

ودور المتقبِّل المخاطَب ـــ في عملية الإبلاغ ـــ هام ومؤثر إلى الحد الذى جعل البعض يذهب إلى أن القراءة الفاحصة التي يقوم بها متقبل النص تسبق عملية التحليل الأسلوبي ، وأن هاتين العمليتين ـــ القراءة والتحليل ـــ مترابطتان من حيث إن أولاهما تُمَهِّدُ للأخرى ، فالمتلقى إذن هو الضلع الثالث في المثلث الأسلوبي ذى ثلاثة الأضلاع : المنشىء والنص والقارىء .

هذا هو تحديد الأسلوب من منظور المتلقى ، وهو يقوم على إضفاء أهمية كبيرة على دوره في عملية الإبلاغ حتى إن وجود النص مرتبط بوجود قارئه . و يُبنى هذا التحديد لماهية الأسلوب على أساس أن المرسِل المخاطِب يجعل لكل مقام مقالا ، ويخاطب كل إنسان بما يلائمه ، أى أن صورة المتلقى تظل ماثلة أمام المرسِل سواء أكان ـــ أى المتلقى ـــ موجودا بالفعل أم موجودا في الذهن .

ثانيا : أصول الأسلوبية في التراث :

الأسلوبية نوع من النقد يعتمد في دراسة النص على لغته التي يتشكل منها ، و ينصرف عما

عداها من جوانب تتصل بحياة الكاتب وظروفه النفسية والاجتماعية وواقع مجتمعه الذى يعيش فيه ولا تسهم فى التعرف المباشر على الأثر الأدبى ذاته .

وتقييم الأسلوب عرفه القدماء بصورة ما ، وكان فى مراحله الأولى مزيجا من الملاحظات والانطباعات التى تُقَوِّمُ لفظة فى البيت أو تُعَدِّلُ تركيب شطر أو بيت بأكمله ، أو تُقَارِنُ بين بيت وآخر ، وحين يُرَجِّحُ أحدهما تُساق العلل التى قد تتعلق بالنحو أو الصرف أو العروض ، أو تتصل بلفظ قلقٍ فى موضعه أو معنى غير مستحب .

ولم تكن هذه الملاحظات تقوم على أسس منهجية أو قواعد علمية ، وإنما كانت تعتمد على الذوق الفردى والسليقة الأدبية والفِطرة الشعرية التى فُطر العربى عليها وَطَبَعَهُ وَاقِعُهُ بها ، فكانت نظراتٍ فردية لا نظرياتٍ نقدية .

و يهدف البحث عن أصول الأسلوبية فى التراث إلى محاولة الوقوف على مدى الوعى ــ قديما ــ بالأسلوبية ومفهومها ووظائفها ، سواء أكان ذلك من المنظور النحوى أم من المنظور البلاغى ، ثم بيان علاقة الأسلوبية بكل من البلاغة والنقد الأدبى .

(١) المنظور النحوى :

تتميز لغة الأدب بأنها قد تتحول عن النمط العادى للغة إلى صورة منحرفة تقوم على خرق ما هو شائع من نظم لغوية . والانحراف اللغوى يتولد أساسا من الخروج على الأطر المرسومة للغة ومخالفة العرف اللغوى المرتضَى والجور على النظم النحوية والصرفية دون الإخلال بالبِنَى الأساسية للغة .

فالانحراف هو انتهاك لغوى قائم على الإتيان باللامتوقَع واللامنتظَر من التعبير يُعَوِّلُ عليه المنشىء لغايات جمالية وفنية .

وكما عُنى النحاة بالتقعيد للغة محافظةً على كِيانها اهتموا أيضا بمراقبة مدى الالتزام بهذه القواعد . فاللغة ــ فى نظرهم ــ ذاتُ نظام معين ، والكاتب وهو يستعين بهذه اللغة عليه أن يتبع نظامها المقرر .

أما إذا حَدَثَ تغير فى صياغة الجملة يخرق القواعد الموضوعية كان من الضرورى ــ فى رأى النحاة ــ البحث عن تخريج لهذا « الخَرْق » لذا نراهم يتحدثون ــ فى كتبهم ــ عن التقدير والتأويل والحذف وعن أصل الكلام والإضمار وغير ذلك من أمور تدل على مدى اهتمامهم بتحقق السلامة النحوية واللغوية .

فالتركيب الشرطى الخالى من أداة الشرط (٣٠) ، ومثاله : اقرأ تزدد علما ، لم يقبله النحاة دون تأويل ، فعندهم أنه إذا ورد بعد الطلب فعل مضارع مجرد من الفاء مقصود به الجزاء وجب جزمه ، وعليه يكون تقدير العبارة السابقة :

اقرأ ، فإن تقرأ تزدد علما ، وتكون أداة الشرط وفعله محذوفين .

و يتضح أيضا اهتمام النحويين بالبحث عما يحقق السلامة النحوية فى العبارة فى حديثهم عن الحذف . فيرون أن مايتقدم جملةَ الشرط ليس فعل جواب حقيقة بل هو فى نية التقديم والجواب محذوف ، وهذا هو مذهب البصريين ، أما الكوفيون فيرون أن ماتقدم جملةَ الشرط هو الجوابُ بعينه (٣١) .

فالتركيب : « تفهم المراد إن قرأت المقال » تقديره : تفهم المراد ، إن قرأت المقال تفهم المراد .

فالجملة الأولى « تفهم المراد » ــ عند البعض ــ ليست هى الجواب وإنما هى دليل عليه (٣٢) .

ونرى أنه لا ضرورة لتقدير محذوف فى مثل التركيب السابق ؛ فالعبارة تامة المعنى قائمة بذاتها ، و يصح القول إن جملة الجواب قد قُدِّمَتْ على جملة الشرط بهدف الإثارة الذهنية ، واستنفار ذهن المتلقى انتظارا لبقية التركيب . وقد تكون قد تَقَدَّمَتْ لأن المعنى فيها أكثر أهمية من المعنى الذى تظهره جملة الشرط ، وتكون العبارة بهذا قد انحرفت عن المألوف اللغوى .

نمط مألوف	أداة الشرط +	جملة الشرط +	جملة الجواب
«عادى»	(١)	(٢)	(٣)
نمط غير مــألوف	جملة الجواب +	أداة الشرط +	جملة الشرط
«منحرف»	(١)	(٢)	(٣)

كذلك لا يجيز النحاة أن يتقدم الاسمُ الفعلَ فى التركيب الشرطى ، إذ يجب عندهم أن يلىَ الفعلُ الأداةَ (٣٣) .

وإذا تقدم الاسمُ الفعل فهو عند البعض فاعل لفعل مضمر ، وعند آخرين فاعل الفعل المذكور بعده . و « يستند النحاة فى عدم جواز الفصل بين الأداة والفعل إلى حجة من خارج اللغة ، إذ يعتمدون على فرض مسبق . وهذا الفرض هو ولاية العامل للمعمول ، و بشكل أدق ــ فيما يتعلق بقضيتنا ــ ولاية الجازم للمجزوم . والمنطلق الوحيد الذى ينطلقون منه هو العمل » (٣٤) .

وواضح من كل ما سَلَف كيف أن النحاة كانوا يؤولون و يقدرون و يضمرون بغرض تحقيق سلامة العبارة وضمان عدم انحرافها عن النمط المألوف الذى ارتضوه .

من هذه الزاوية تتحدد علاقة النحو بالأسلوبية ذلك أن النحو « هو مجال القيود والأسلوبيه مجال الحريات ، وعلى هذا الاعتبار كان النحو سابقا فى الزمن للأسلوبية إذ هو شرط واجب لها ، فكل أسلوبية هي رهينة القواعد النحوية الخاصية باللغة المقصودة »(٣٥) .

ومعنى ذلك أن النحو يضع القواعد التى تقوم على أساسها صياغة العبارة ، وهى قواعد صارمة ينبغى على المنشىء ــ من الوجهة النحوية ــ ألا يتجاوزها . أما الأسلوبية فهى تبيح للمنشىء أن يقول تَبَعاً لمقتضيات العملية الإنشائية دون قيود تفرضها عليه إلا فيما يتصل بالهيكل الأساسى للغة .

ولم يكن الهدف مما سبق استقصاء كل ماعُنى به النحاة فى مجال إثبات الصحة النحوية ، وإنما الهدف التمثيل ببعض النماذج التى تبين عدم رضائهم عن أية انتهاكات لقواعد النحو واللغة .

(٢)المنظور البلاغى :

كان البلاغيون على وعى بأن هناك مستوى منحرفا عن المستوى العادى للغة ، وكانوا مدركين أن المستوى الفنى لايتحقق إلا بتجاوز المألوف ؛ ولذا كان البحث عن الغايات الجمالية التى يهدف إليها المنشىء من إيراد البيت الشعرى أو العبارة النثرية على هذه الصورة غير المألوفة .

وتعامُل البلاغيين مع هذه التجاوزات اتسم بالفهم العميق للضرورات التى تتحكم فى الموقف ، وللاختيارات التى يلجأ اليها المخاطِب مختارا إياها لأنها ــ فى نظره ــ تحقق مايهدف إليه .

فالحذف مثلا ــ بوصفه إحدى القضايا البلاغية ــ توقف البلاغيون عنده طويلا ، ونظروا إلى حذف جواب الشرط ــ باعتباره فرعا من القضية العامة للحذف ــ على أنه ذو ضربين : أحدهما : أن يحذف لمجرد الاختصار ... والثانى أن يحذف للدلالة على أنه شئ لايحيط به الوصف أو لتذهب نفس السامع كل مذهب ممكن فلا يتصور مطلوبا أو مكروها إلا يجوز أن يكون الأمر أعظم منه »(٣٦) .

والبلاغيون فى بحثهم عن دواعى اللجوء إلى الحذف فى الخطاب لم يكونوا يحبذون التعويل عليه فى كل حال ، فالحذف عندهم « يحسن مع ترك الإخلال باللفظ والمعنى فيأتى باللفظ القليل الشامل لأمور كثيرة »(٣٧) .

وعلةُ اللجوء إلى الحذف ، والذى يمثل ــ فى النهاية ــ مستوى منحرفا عن المستوى العادى للغة أنه « أبلغ من الذّكر لأن النفس تذهب كل مذهب فى القصد من الجواب » (٣٨) .

و يتعرض عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) لظاهرة الحذف و يرى أن « ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للافادة » (٣٩).

والحذف ـــ باعتباره ظاهرة أسلوبية ـــ يعني « إيضاح المعنى بأقل مايمكن من اللفظ » (٤٠). و يسمى إيجاز الحذف وهو أخذ شقي الإيجاز والشق الآخر هو إيجاز القِصَر.

والإيجاز بشقيه ـــ يعد مناقضا لظاهرة « الإطناب » وهو « أداء المعنى بالكلام الكثير الذى يستفاد منه إيضاح ذلك المعنى وتفصيله » (٤١) وهو بخلاف « التطويل » الذى يعنى « إبراز المعنى بالكلام الكثير مع أن القليل يكفى فيه » (٤٢).

وظاهرتا الحذف والإطناب تعدان انحرافا عن المألوف اللغوى الذى أطلق عليه البلاغيون مصطلح « المساواة » وهو أن تكون المعانى بقدر الألفاظ والألفاظ بقدر المعانى لا يزيد بعضها على بعض وهو المذهب المتوسط بين الإيجاز والإطناب » (٤٣).

وإذا كان الحذف يستند إلى ترك ما هو متوقع ذكره لدى القارىء أو السامع، والإطناب يرتكن إلى إيراد غير المنتظر من ألفاظ كثيرة بهدف تفصيل المعنى، فإنهما ـــ فى النهاية ـــ يمثلان ظاهرتين أسلوبيتين تقومان على تفجير شحنات فكرية لدى المنقبل بهدف إحداث « صدمة » لغوية عند الطرف المستقبل وجعل ذهنه فى حالة استنفار دائم.

والظاهرتان نالتا من عناية البلاغيين الكثير، وكان اهتمامهم بتفصيل جوانب هذين المستويين دليلا كافيا على مدي إدراكهم لظاهرة الانحراف.

وَ يُقَوِّي هذا الدليلَ إغفالُهُم الحديث عن المستوى التعبيرى العادى الذى يرتكز على المساواة التى هى فى منزلة وسطى بين الإيجاز والإطناب، فهو « لا يحمد ولا يذم » (٤٤).

وعلة إغفال هذا المستوى ارتباطه « بالمتعارف من كلام أوساط الناس الذين ليسوا فى رتبة البلاغة » (٤٥).

والانحراف عن المألوف اللغوى له صور متعددة منها الالتفات، والتقديم والتأخير، والمجاز، وغيرها ... وما الإيجاز والإطناب إلا صورتان من صور الانحراف الكثيرة التى تنبه إليها البلاغيون العرب.

كذلك وقف البلاغيون عند ظاهرتى « التقديم والتأخير » وجَوَّزوا أن يُقَدَّمَ فى الكلام ما حقه التأخير، وأن يُؤَخَّرَ ما منزلته التقديم وعلة ذلك أن التقديم والتأخير يحققان أهدافا جمالية قد لا يحققها الالتزام بالرتبة العادية للعبارة.

و ينتظم ذلك ترتيبُ « الألفاظ ترتيبا صحيحا فتقدم منها ما كان يحسن تقديمه وتؤخر منها ما يحسن تأخيره ولا تقدم ما يكون التأخير به أحسن ولا تؤخر منها ما يكون التقديم به أليق » (٤٦).

والبلاغيون يتحدثون عن أنه ينبغى ألا يلجأ الكاتب إلى « التقديم والتأخير» إذا كان التعويل عليهما يؤدى إلى فساد المعنى بحيث يختل الكلام وتضطرب العبارة(٤٧) ، كما يوجبون أيضا مراعاةَ ترتيب الألفاظ فى مواضعها ، وأن المنشىء إذا اضطُرَّ إلى تقديم لفظة أو تأخير أخرى فذلك « إما لضرورة وزن أو قافية وهو أعذر وإما ليدل على أنه يعلم تصريف الكلام و يقدر على تعقيده وهذا هو العى بعينه »(٤٨) وهذا يعنى أن ابن رشيق يَقْصُر وقوع هاتين الظاهرتين فى مستوى الشعر فقط ، ولايبيحه فى مستوى النثر . و يرجع ذلك إلى اقتصاره فى « العمدة » على الحديث عن « الشعر» وما يتعلق به من أمور مثل : « فضل الشعر» و « الرد على من يكره الشعر» ، و « ومنافع الشعر ومضاره » و« اللفظ والمعنى » و « الأ وزان والقوافى » وغير ذلك من مباحث تتعلق بالشعر وحده ، دون التطرق إلى المستوى الآخر من التعبير وهو « النثر» .

كما يعنى رَفْضَهُ للتعقيد اللفظى والمعنوى — الذى يلجأ إليه الكاتب مختارا — إذْ إن هذا — فى رأيه — يؤدى إلى الغموض واستغلاق المعنى .

كل هذا وغيره يدل على وعى البلاغيين بوجود مستوى منحرف عن المستوى العادى للغة ، وفهمهم أن هذا المستوى المنحرف — الذى يقوم على انتهاك المتعارف عليه من النظم اللغوية — ذو أغراض وغايات يهدف إليها المنشىء من خرقه للسنن اللغوية .

(٣) الأسلوبية فى إطار البلاغة :

بين الأسلوبية والبلاغة علاقة وثيقة تتمثل أساسا فى أن محور البحث فى كليهما هو الأدب ، إلا أن النظرة إلى هذا الأدب تختلف فى المنظور الأسلوبى عنها فى المنظور البلاغى . فالأسلوبية تتعامل مع النص بعد أن يولد ، فوجودها تالٍ لوجود الأثر الأدبى ، وهى لاتنطلق فى بحثها من قوانين مسبقه أو افتراضات جاهزة كما أنه ليس من شأنها الحُكم على قيمة العمل المنقود بالجودة أو الرداءة ، أما البلاغة فتستند — فى حكمها على النص — إلى معايير ومقاييس معينة ، وهى — من حيث النشأة — موجودة قبل وجود العمل الأدبى فى صورة مُسَلَّمَات واشتراطات تهدف إلى تقويم الشكل الأدبى حتى يصل إلى غايته المرجوة ، و يبلغ به المنشىء مايسعى إليه من إيصال الفكرة أو المعنى والتأثير والإقناع و بث الجماليات فى النص الأدبى .

ثم إنها — بعد خروج النص إلى الواقع — تقوم بتقييمه لتحكم بمدى مطابقته لما قَعَّدَتْهُ وقَنَّنَتْهُ ، وإلى أى حد راعى صاحبُهُ القواعد البلاغية وقوانينها .

و يعنى هذا أن علم البلاغة ذو هدفين :

هدف تقويمى قبل خلق العمل الأدبى ، **وهدف تقييمى** بعد خلقه ، كما يعنى أن البحث الأسلوبى لايتم إلا من خلال عمل أدبى مبحوث .

وثمة نقاط التقاء بين الأسلوبية والبلاغة تتمثل فى أنه إذا كان المنظّرون لتحديد مفهوم الأسلوب يرون أن المخاطِب يوائم بين طريقة الصياغة وأقدار سامعيه ، فليس هذا إلا ترديدا لما قال به البلاغيون العرب فى تعريف بلاغة الكلام بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال .

فكلاهما يفترض حضور المتلقى فى العملية الإبلاغية ، إلا أن الأسلوبية قد جعلت هذا « الحضور » شرطا ضروريا لاكتمال عملية الإنشاء ، بل إن المتلقى — من المنظور الأسلوبى — هو الذى يبعث الحياة فى النص بتلقيه وتذوقه .

أما البلاغة فالمتلقى عندها لا يشكل إلا جانبا واحدا من الجوانب المتعددة لمفهوم « مقتضى الحال » الذى يعنى أن « مقامات الكلام متفاوتة ، فمقام التنكير يباين مقام التعريف ، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد ، ومقام التقديم يباين مقام التأخير ، ومقام الذكر يباين مقام الحذف ، ومقام القصر يباين مقام خلافه ، ومقام الفصل يباين مقام الوصل ، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب ، وكذا خطاب الذكى يباين خطاب الغبى » (٤٩) .

والمتلقى وإن كان يمثل من المنظور البلاغى ركنا واحدا من أركان العملية الإبلاغية ، إلا أنه ركن هام قد يؤدى إهمالُهُ إلى إفساد عملية التبليغ وإلى فشل المتكلم فى التوصيل . يقول بشر بن المعتمر (ت ٢١٠ هـ) : « ينبغى أن تعرف أقدار المعانى فتوازن بينهما و بين أوزان المستمعين ، و بين أقدار الحالات ، فتجعل لكل طبقة كلاما ، ولكل حال مقاما ، حتى تقسم أقدار المعانى على أقدار المقامات ... وأقدار المستمعين على أقدار الحالات » (٥٠) .

وتختلف نظرة الأسلوبية إلى النص عن مثليتها البلاغية ، فالأسلوبية ترى أن النص كيان لغوى واحد بدواله ومدلولاته ، ولا مجال للفصل بينهما ، أو لبحث أحد الجانبين دون الآخر ، من حيث إن أولهما مفض إلى الآخر .

أما البلاغة فقد قامت على ثنائية الأثر الأدبى ، بمعنى الفصل بين « الشكل » و « المضمون » ، بل فى نطاق الشكل تميز البلاغة بين فصاحة المفرد وفصاحة الكلام وفصاحة المتكلم ، كما تفرق بين فصاحة المتكلم و بلاغته .

والفصل بين الشكل والمضمون يعود إلى التمييز القديم فى البلاغة العربية بين « اللفظ » وهو صورة العمل الأدبى و « المعنى » وهو مفهومه والمراد منه .

وترجع التفرقة بين الشكل والمضمون إلى تأثر البلاغيين بالمنطق ، ومحاولة الربط بين المصطلحات المنطقية ومثيلتها اللغوية (٥١) .

ولعل النظرية البلاغية التى لا نجد فيها هذه الثنائية أو التشيع لأى من ركنى العمل الأدبى هى ما جاء بها عبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧١ هـ) الذى يَرُدُّ حجة من يرى أن البلاغة

والفصاحة تعودان إلى اللفظ فحسب ، وأن الفضيلة ترجع إلى الالفاظ لذاتها ، فأنصار هذا الاتجاه قد « فخموا شأن اللفظ وعظموه حتى تبعهم فى ذلك من بعدهم وحتى قال أهل النظر : إن المعانى لاتتزايد وإنما تتزايد الألفاظ ، فأطلقوا كما ترى كلاما يوهم كل من يسمعه أن المزية فى خلق اللفظ »(٥٢) .

وعلى رأس هؤلاء الذين تشيعوا للألفاظ يأتى الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) بمقولته الشائعة التى يذهب فيها إلى أن « المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ ... »(٥٣) .

ودليل عدم صحة هذا الرأى — فى رأى عبد القاهر — « أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك فى موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك فى موضع آخر » (٥٤) .

وكما حَمّلَ عبد القاهر الجرجانى على من ينحازون للألفاظ و يردون إليها كل مزية ، يرفض أيضا الانتصار للمعانى والتحيز التام لها باعتبار أنه « محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه » (٥٥) .

ثم يقيم رباطا بين الألفاظ والمعانى التى تتضافر جميعا وتشكل — فى النهاية — ماهية العمل الأدبى . ولاتمييز لأى من العنصرين على الآخر ، فإذا كانت الألفاظ هى التى تبرز المعانى وتظهرها وتنقلها من ذهن قائلها وفكره إلى حيز الوجود ، فإن المعانى هى مايُستخلص من عملية انتظام المفردات فى هيئتها المعلومة .

فعبد القاهر إذْ يرفض مبدأ الفصل بين « الشكل » و « المضمون » فى العمل الأدبى ، ولا يقبل بهذه الثنائية التى شاعت فى الحقول البلاغية ، يأتى بنظرية أطلق عليها مصطلح « النَّظْم » و يعنى به ترتيب الكلام ترتيبا معلوما بحيث يكون كاشفا عن المعانى فى الذهن « فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض ، وليس هو النظم الذى معناه ضم الشىء إلى الشىء كيف جاء واتفق » (٥٦) .

وهذا الانتظام بين الألفاظ « يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضع علة تقتضى كونه هناك وحتى لو وضع فى مكان غيره لم يصلح » (٥٧) .

وماقاله عبد القاهر هو ما يردده دى سوسير وتلامذتُهُ حين نظروا إلى النص باعتباره كيانا واحدا ، بحيث إن كل جزء منه يوصل إلى آخر ، ولا سبيل إلى دراسة العمل الأدبى إلا على أساس من التمازج الكامل بين عناصره . وتستند نظرية النظم عند الجرجانى — على علمى النحو والمعانى ، فاستبدال اسم بفعل أو فعل باسم أو حرف بغيره فى السياق يؤدى حتما إلى تغير فى المعنى . والتقديم والتأخير والتعريف والتنكير وغير ذلك مما يبحثه علم المعانى أمور ينبغى على المنشىء مراعتها فى إنشائه .

و يتعرض حازم القرطاجنى (٦٠٨ هـ ـ ٦٨٤ هـ) لمفهوم الأسلوب فيبحثه فى القسم الرابع والأخير من كتابه « منهاج البلغاء » وسراج الأدباء » . و يقسم حازم الشعر إلى الجدى والهزلى ثم يدرس ألوان الشعر وأغراضه وموضوعاته ثم يبحث الأساليب الشعرية بأنواعها ، وأخيرا يتحدث عن مذاهب الشعراء ومآخذهم فى نظمهم ، وقضية نقد الشعر والمفاضلة بين الشعراء .

وحازم ـ فى دراسته هذه ـ يرى أن الأُسلوب ينصب على الجوانب المعنو ية . يقول : « ولما كان الأسلوب فى المعانى بإزاء النظم فى الألفاظ وجب أن يلاحظ فيه من حُسن الاطراد والتناسب والتلطف فى الانتقال عن جهة إلى جهة والصيرورة من مقصد إلى مقصد ما يُلاحَظ فى النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة » (٥٨) .

ومعنى ذلك أن حازما يجعل الأسلوب مقابلا للنظم ، والمعانى مقابلة للألفاظ ، وهو بهذا يحصر الأسلوب فى إطار المعنى ، و يفصل بين المعانى والألفاظ . كما أن مصطلح النَظْم ـ عنده ـ يشير إلى انتظام الألفاظ ـ دون المعانى ـ فى هيئة معينة .

والاختلاف بين نظرتى عبد القاهر وحازم للأسلوب ينبع من أن عبد القاهر لم يفصل بين الألفاظ ومعانيها ، فهما ـ فى رأيه ـ عنصرا العمل الأدبى اللذان يكونان مَاهِيتَهُ ، أما حازم فالأسلوب ـ عنده ـ يشير إلى انتظام المعانى وتناسبها وحسن الانتقال من مقصد إلى آخر .

ونظرية عبد القاهر ـ كما وضحت ـ تلتقى والأسلوبية فى الكثير : فثمة اتفاق على أنه لافصل بين الدوال « الشكل » والمدلولات « المضمون » وإجماع على فكرة « تكاملية » النص ، وتنبيه إلى أهمية المخاطَب فى عملية الإبلاغ .

(٤) الأسلوبية فى إطار النقد الأدبى :

النظام اللغوى ـ كما حدده دى سوسير ـ ذو مستو يين : مستوى اللغة ومستوى الخطاب ، و يتفرع عن المستوى الثانى مستو يان : أولهما الخطاب العادى ، وثانيهما الخطاب الأدبى .

وهدف كل خطاب عادى إيصال المعانى ونقل الأفكار النفعية بين الناس ، أما الخطاب الأدبى فيتجاوز تلك الدائرة الإيصالية بهدف إقناع المتلقى وإمتاعه .

والأسلوبية ـ بهذا ـ علم وصفى يُعنى ببحث الخصائص والسمات التى تميز النص الأدبى بطريق التحليل الموضوعى للأثر الأدبى الذى تتمحور حوله الدراسة الأسلو بية ، ومن هذه النقطة تتحدد علاقة الأسلوبية والنقد الأدبى بزوايا التقارب والتباعد ونقاط الاتفاق والاختلاف . و يُعَرَّف النقد بأنه « نظر وتقليب فى الأدب ، وتذوق وتمييز له وحكم عليه ، أى أن حقله ومجاله

الأدب ، ومهمة الارتقاء به فى سلم الفن وغايته السمو به إلى أعلى مراتب الجمال والإحسان » (٥٩) .

وللنقد اتجاهات شتى ، منها مايعني ببحث النص فى إطار الظروف التاريخية والعوامل السياسية والفكرية والاجتماعية السائدة ، باعتبار أنها تنعكس ـ أراد الكاتب أم لم يُرِدْ ـ على إنتاجه الأدبى . يُضاف إلى ذلك أن الكاتب الفذ لا ينسلخ عن قضايا مجتمعه ومُؤَرِّقَاتِهِ وإنما يعيش فيها من خلال مايكتب . ومنها مايهتم بالنواحي النفسية للكاتب وأطوار حياته الأولى ، وما قد يعانيه من مشكلات أو عُقَدٍ تكون قد ترسبت فى أعماقه فتؤثر فيما ينشئه . فلا مجال لدراسة النص ـ حسب هذا الاتجاه ـ بمعزل عن تلك الظروف النفسية .

ومن الاتجاهات النقدية ماينظر إلى الأثر الأدبى على أنه يعكس المذهب العقائدى والرؤية الفكرية لدى الكاتب . وجلى أن النقد ـ بهذه الصورة ـ قد « اتجه اتجاهات جديدة ، إذ دُعمت الصلة بينه و بين العلوم الإنسانية وخاصة علوم الاجتماع والنفس ، وظهرت فيه دراسات كثيرة تتجه إلى ماوصل إليه الدارسون فى هذه العلوم من نظريات وقواعد وقوانين » (٦٠) .

والأسلوبية والنقد يلتقيان من حيث إن مجال دراستهما هو الأدب و بتحديد أدق النص الأدبى ، لكن الأسلوبية تدرس الأثر الأدبى بمعزل عما يحيط به من ظروف سياسية أو تاريخية أو اجتماعية أو غيرها فمجال عملها النص فحسب . أما النقد فلا يغفل ـ فى أثناء دراسته للنص ـ تلك الأوضاع المحيطة به .

هذا بالإضافة إلى أن الأسلوبية تُعنى أساسا بالكيان اللغوى للأثر الأدبى ، فعملها يبدأ من لغة النص و ينتهى إليها ، بينما يرى النقد أن العمل الأدبى وحدةٌ متكاملة وأنه ينبغى أن يُدرس بكل عناصره الفنية ، وما اللغة ـ حينئذ ـ إلا أحد تلك العناصر . ومما يشوه العملية النقدية شيوعُ الذاتية والانطباعية ، لذا يجب على الناقد أن يتجرد من ذاتيته حتى « يصبح النقد موضوعيا لا أثر فيه لشخصية الناقد ولا لأى إحساس له آخر أو معرفة أخرى فيرضى عن أثر و يسخط على أثر » (٦١) .

أما الأسلوبية ـ ومحور دراستها اللغة فحسب ـ فالذاتية والانطباعية تكادان تكونان منعدمتين فيها ، فاللغة فى يد الناقد الأسلوبى أشبه بِمُركَّبٍ كيميائى فى تَجْرِبَةٍ معملية فهو يؤدى ذات النتيجة ـ إذا خضع لنفس الظروف ـ مهما تعددت التجارب .

ولا يَعْنِى ذلك أن شخصية الباحث الأسلوبى ممحوة محوا بحيث لا إحساس بها مطلقا ، فهى موجودة بصورة ما ، وهذا الوجود منشؤه أن ثمة علاقة قائمة على التحيز الموضوعى تقوم بين الناقد الأسلوبى والعمل الأدبى الذى يدرسه ، وعليه « ينبغى أن تكون الأسلوبية نقدا يحدوه تلطف وإعجاب ، إذْ لا سبيل إلى استيعاب الأثر الأدبى إلا من داخله ومن حيث هو كل ، وذلك مايستوجب التعاطف مع الأثر وصاحبه » (٦٢) .

والتعاطف مع النص يسبق عملية النقد الأسلوبى ، فهو لازم لاختيار العمل الأدبى موضوع الدراسة الأسلوبية ، ولا تأثير له على العملية التحليلية ، « لهذا يصرح بعض علماء الأسلوب بأن الناقد الأسلوبى لايمكن أن يدرس عملا لا يتذوقه . وإذا بدا أن هذه الخاصية للنقد الأسلوبى تضيق عمل الناقد فلا شك أنها تزيده عمقا وصدقا »(٦٣).

وثمة علاقة بين الأسلوبية النفسية والاتجاه النفسى فى النقد ، فكلاهما يُخضع النص لمعايير علم النفس ومقاييسه ، وكلاهما يحاول الوقوف على الظروف النفسية والمراحل المبكرة لطفولة الكاتب ومدى تأثيرها على كتاباته . وقصور المنهجين يتمثل فى أنهما قد يعتمدان على النص لتأكيد ما سبق استخلاصه من نتائج . فالنص ــ عند أصحاب الاتجاهين النفسيين ــ يقع فى هامش اهتماماتهم وليس فى بؤرتها .

والأسلوبية ــ وإن كانت قد تفرعت من النقد الأدبى ، الذى هو أقدم منها فى مجال دراسة الأدب ، إلا أنها قد انسلخت عنه فى النهاية واستقلت بذاتها .

و يرجع ظهور الأسلوبية ــ فى رأى البعض ــ إلى « عدم وجود مدرسة نقدية عربية حديثة ترود القمم الباهرة التى لاحت آفاقها بفضل التطور الكبير الذى حدث فى النظرية اللغوية المعاصرة والذى فتح المجال أمام « الأسلوبية المعاصرة » وكثير من مدارس النقد الحديث التى أخذت فى الظهور تباعا » (٦٤) . كما يرجع إلى ما تتسم به الأسلوبية من موضوعية فى البحث وعقلانية فى المنهج تجنبان الناقد الأسلوبى مزالقَ كثيرة قد لا يستطيع أصحابُ المذاهب النقدية المختلفة الانفلات منها .

ورغم نقاط الالتقاء بين الأسلوبية والنقد الأدبى إلا أن التكامل بينهما « قد أعاقه تنافر سببته الصورة البغيضة التى قدم بها عالم اللسانيات نفسه : إدعاء الدقة العلمية ، هوس باستعمال الكثير من المصطلحات المركبة العويصة ، تباه بالتقنيات التحليلية ، احتقار لكل ما هو ذاتى أو انطباعى أو ذهنى ، و باختصار لكل ما هو خارج اللغة » (٦٥) .

وفيما يتصل بعلاقة الأسلوبية بالنقد هناك رأيان :

الأول : و يرى أن الأسلوبية ــ وهى علم الأسلوب ــ أضحت مغايرة للنقد الأدبى ، ولكنها ليست هادمة له أو وريثة ، وعلة ذلك أن اهتمامها لا يتجاوز لغة النص ، فوجهتها ــ فى المقام الأول ــ وجهة لغوية ، أما النقد فاللغة ــ عنده ــ هى أحد العناصر المكونة للأثر الأدبى . معنى هذا أن الأسلوبية « قاصرة عن تخطى حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبى بالاحتكام إلى التاريخ ، بينما رسالة النقد كامنة فى إماطة اللثام عن رسالة الأدب ، ففى النقد إذن بعضُ ما فى الأسلوبية وزيادة ، وفى الأسلوبية ما فى النقد إلا بعضَهُ » (٦٦) .

أما الثاني : وهو مخالف لسابقه ــ فيذهب إلى أن النقد « قد استحال إلى نقد للأسلوب وصار فرعا من فروع علم الأسلوب ، ومهمته أن يمد هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير جديدة » (٦٧) .

و يَعْنِي هذا الرأيُ أن النقد سيقصر بحثه على الجانب اللغوى للنص الأدبى وسينصرف عما عداه من عوامل وظروف مختلفة تشكل جانبا هاما فى العملية النقدية مما يؤدى إلى محى النقد الأدبى وقيام صرح الأسلوبية وحدها التى لاتستطيع أن تكون عِوَضاً عن النقد الأدبى .

فالأسلوبية والنقد متواجدان فى خطين متوازيين لايندمجان وإن كانا يتقاطعان فى بعض النقاط . ووجود عناصر مشتركة بينهما واتفاقهما فى سمات بعينها لايعنيان نشوء التمازج الكامل ، كما أنه ليس حتميا أن يكون بقاء أحدهما مرتبطا بزوال الآخر .

ثالثا : الأسلوبية فى إطار الدراسات اللغوية والنقدية المعاصرة :

(١) مفهوم الأسلوبية :

تعددت اتجاهات الأسلوبية منذ ظهورها فى مطلع هذا القرن ، فكان منها (علم الأسلوب العام) الذى يُعنى بالتنظير لدراسة الأسلوب ، و (علم الأسلوب التطبيقى) وهو ذو فرعين :

أولهما : يتناول بالدراسة الأنماط التعبيرية فى حقل لغوى بعينه مثل لغة المشتغلين بمهنة معينة أو لغة الصحافة . .

والآخر: يدرس خصائص الأسلوب عند كاتب بعينه فى كل إنتاجه الأدبى أو بعضه أو أحد مؤلفاته .

و ينبغى أولا أن نحدد مفهوم كل من الأسلوب والأسلوبية . أما كلمة « أسلوب » (Style) ، التى اشتُق منها (Stylistics) فتستخدم ــ غالبا ــ للإشارة إلى عدد من الأشكال المختلفة للغة (٦٨) ، وهذا المصطلح رغم شيوعه فى مجالات متعددة إلا أن معناه الأصلى خاص بطريقة الكتابة .

وترجع كلمة (Style) إلى الكلمة اللاتينية (Stilus) التى تعنى الريشة أو القلم أو أداة الكتابة ، ثم انتقلت الكلمة من معناها الأصلى الخاص بالكتابة واستخدمت فى فن المعمار وفى نحت التماثيل ثم عادت مرة أخرى إلى مجال الدراسات الأدبية (٦٩) .

وثمة اتجاهان فى تعريف الأسلوب : أولهما يراه « بوصفه ترابطا منطقيا وشكلا و بنية ، وإجمالا بوصفه تجمعا متناسقا متفردا لأنواع عامة متعددة داخل عمل خاص ، هذا المفهوم يمكن أن نجده فى

أمريكا فى عمل كلينث بروكس(٧٠) Cleanth Brooks وفى ألمانيا عند ولفجانج قيصر (٧١) Wolfgang Kayser وفى روسيا عند فيكتور فينوجرداوف (٧٢) Victor Vinogradov

أما الاتجاه الثانى : فينظر إلى الأسلوب على أنه انحراف عن النمط ، وانتهاك له ومخالفة . وَ يُعَدُّ شيبتزر(٧٣) فى ألمانيا و بيير جيرو(٧٤) Pierre Guiraud فى فرنسا نصيرى هذه النظرية (٧٥).

وإذا كان الأسلوب شكلا لغو يا و واجهة تعبيرية فاللغة ـــ كما يصفها العالم النفسى اللغوى الروسى ليف فيجوتسكى Lev Vygotsky ـــ هى « بلوغ الذروة لسلسلة من العمليات النفسية الداخلية » (٧٦). معنى ذلك أن الأسلوب يعكس نمط التفكير عند صاحبه وإحساساته وانفعالا ته ، و « يكشف كلا من الشخصية الفردية للمنشىء والعادات اللغو ية العامة للمجتمع الذى يعيش فيه » (٧٧). فالأسلوب واللغة والتفكير عناصر ثلا ثة تتضافر لتشكل عملية التبليغ واللغة هى الواسطة التى ينتقل بها التفكير من الحيز العقلى الداخلى إلى الواقع الأسلو بى الخارجى أى من اللامرئى إلى المرئى وهى بهذا « مجموعة من الوسائل التعبيرية التى ترتبط فى آن واحد بالتفكير »(٧٨). والكاتب فيما يبدعه « يضيف عناصر مؤثره تعكس ـــ جزئيا ـــ ذاته والقوى الاجتماعية التى يرتبط بها » (٧٩).

(٢) اتجاهات الأسلوبية :

يقسم بيير جيرو الأسلو بية المعاصرة إلى اتجاهين كبيرين متعارضين هما : « الأسلو بية التقليدية ورائدها بالى ، والأسلو بية الجديدة التى نبعث من البنيو ية عن طريق جاكبسون ، وكلاهما يُعَرِّف الأسلوب بأنه الشكل المميز للنص »(٨٠) .

ويختلف الاتجاهان فى بحث الأسلوب ؛ فبينما « تبحث الجماعة الأ ولى عن مصدر تحديده فى دراسة الخواص الأسلو بية للرمز « الشفرة » ، فإن الجماعة الأخرى تبحث عنه عن طريق وصف البنى الداخلية للرسالة (٨١)

أما بول دوهرتى Paul C. Doherty فيرى أن الأسلو بية الحديثة تنبع من مصدرين رئيسيين أولهما « يتمثل فى عمل شارل بالى وخلفائه فيما سُمى المدرسة الأسلو بية الفرنسية »(٨٢) ، وثانيهما « سُمى المدرسة الألمانية ، وهذا يرجع إلى تأثير كارل فوسلر Karl Vossler وليوشبيتزر وغيرهما »(٨٣) .

وتختلف المدرسة الفرنسية فى دراسة الأسلوب عن مثيلتها الألمانية ، إذْ تهتم الأ ولى ـــ اعتمادا على التفرقة بين اللغة والكلام ـــ « بمظاهر الكلام ذات الأهمية الكامنة فى طاقتها التدو ينية

والأسلوبية تتحدد فى ثلاثة مجالات رئيسية :

المجال الأول : الأسلوبية النظرية (Theortical Stylistics)

وهى التى تسعى إلى التنظير للأدب من منطلق اللغة المستخدمة فى النص الأدبى ، وتطمح إلى « أن تصل يوما ما إلى تفسير أدبية الخطاب الإبداعى بالاعتماد على مكوناته اللغوية ، وهذا مايجعل لها التعويل المطلق على اللسانيات بمختلف فروعها » (٩٠) . فالأسلوبية النظرية تهدف إلى إرساء القواعد النظرية التى ينطلق منها الناقد الأسلوبى فى تحليل النص .

المجال الثانى : الأسلوبية التطبيقية (Applied Stylistics)

وغايتها تعرية النص الأدبى وإظهار خصائصه وسماته من حيث إنه شكل فنى يبغى المنشىء عن طريقة التأثيرَ والاقناعَ ، ومدخلها فى التطبيق هو لغة الأثر الأدبى .

وإذا كانت الأسلوبية النظرية تتسم بالاستقرار على مناهج بعينها ، فإن الأسلوبية التطبيقية تعانى من تعدد اتجاهاتها وتشعبها ، كما أن الترابط المنهجى بين كلا المجالين ـ التنظيرى والتطبيقى ـ يكاد يكون منعدما .

المجال الثالث: الأسلوبية المقارنة :(Comparative Stylistics)

وتعتمدُ المقارنةَ أساسا ولاتتجاوز حدود لغة واحدة ، وهى تدرس أساليب الكلام فى مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة لتبين خصائصها المميزة عن طريق مقابلة بعضها بالبعض الآخر لتقدير أدوارها المختلفة فى بناء صور الجمال فى النصوص الأدبية .

وتقتضى عمليةُ المقارنة الأسلوبية حضورَ نصين فأكثر ، ولابد من وجود عنصر أو عناصر اشتراك بين النصوص المقارنة كالاشتراك فى الموضوع ، أو الغرض العام ، مع الاشتراك فى المؤلف أو عدم الاشتراك فيه ، أو الاشتراك فى المؤلف مع اختلاف الموضوع أو الغرض أو جنس الكتابة (٩١) .

أى أن الأسلوبية المقارنة تحصر نفسها فى إطار اللغة الواحدة ولاتتجاوزها ، وهى بهذا تختلف اختلافا بَيِّناً عن الأدب المقارن الذى يدرس علاقات التأثير والتأثر بين الآداب العالمية ، أو فى آداب أمة بعينها ، أو فى نطاق اللغة الواحدة .

(٤) وظيفة الأسلوبية :

الأسلوبية تعتمد البنية اللغوية للنص منطلقا أساسيا فى عملها ، وتتمثل وظيفة البحث

الأساسية (٨٤)، كأن تكون ألفاظا معينة تكتسب أهميتها بسبب موقعها السياقى (لفظ يستخدم بطريقة تهكمية مثلا) أو ترجع قيمتها إلى أهميتها النصية البالغة بدرجة أكبر من معناها المعجمى (٨٥)، بينما اهتمام المدرسة الألمانية ينصب على العمل الأدبى كله بدرجة أكبر من اهتمامها بعناصر معبرة فيه (٨٦).

و يقوم اتجاه بالى ــ وهو رائد المدرسة الأسلوبية الفرنسية ــ على التمييز بين « الأسلوبية الداخلية التى تدرس توازن المؤثرات وتضادها تجاه العناصر الذهنية فى إطار اللغة الواحدة ، والأسلوبية الخارجية أو المقارنة التى تقارن هذه الملامح للغة الواحدة مع مثيلتها فى لغة أخرى » (٨٧).

أما الناقد الامريكى رينيه و يليك René Wellek فيرى أن الأسلوبية « تنقسم إلى نظامين هامين مختلفين : دراسة الأسلوب فى كل النطق اللغوى ، ودراسة الأسلوب فى أعمال الأدب الخيالى (٨٨).

ويمكننا أن نميز عنده بين ثلاثة مجالات للأسلوبية ، فهناك (الأسلوبية التى تدرس لغة واحدة) ، و (الأسلوبية المقارنة) وتقارن الأساليب فى اللغات المختلفة ، ومن روادها إدوارد و يشلر Edward Wochssler وكارل فولسر ، وماكس دتشبين Max Deutshbein وليو شبيتزر ، و(الأسلوبية العامة) التى تدرس التعبيرات المجازية التى تتخلل أية لغة (٨٩). أى أنها تضع الأساس النظرى لدراسة الأسلوب .

(٣) مجالات الأسلوبية :

منذ أن ظهرت الأسلوبية فى العصر الحديث على يد العالم اللغوى السويسرى بالى وهى تحاول أن ترسى أسسا ومناهج علمية فى البحث الأسلوبى بهدف إضفاء الشرعية العلمية عليه ، وانتزاع الاعتراف به من النقاد واللغويين والمشتغلين بالدراسات الأدبية .

والمناهج الأسلوبية تتسم رغم تشعبها بالحياد الموضوعى والبعد عن الذاتية مما يجعلها أقرب إلى طبيعة العلم . وليس أدل على ذلك من أن كثيرا من المصطلحات الشائعة الآن فى البحث الأسلوبى إنما هى مصطلحات علمية استعارتها الأسلوبية من مختلف فروع العلم : الكيمياء والفيزياء والرياضيات وغيرها .

وليس هذا تأثرا شكليا بروح العلم ؛ إذ إن اعتماد البحث الأسلوبى فى تحليله للأثر الأدبى على اللغة التى يتشكل منها النص وإغفاله كل الجوانب الهامشية المتصلة به : التاريخية والاجتماعية والنفسية وغيرها كفيلان بتحقق الموضوعية وانعدام الآراء الانطباعية .

الأسلوبى فى « فحص الأنواع المؤثرة ، ودراسة الوسائل التى تعبر بها اللغة ، والعلاقات التبادلية وتحليل النظام التعبيرى (٩٢).

فالأسلوبية تعنى دراسة النصوص سواء أكانت أدبية أم غير ذلك ، وذلك عن طريق تحليلها لغويا بهدف الكشف عن الأبعاد النفسية والقيم الجمالية والوصول إلى أعماق فكر الكاتب من خلال تحليل نصّه .

فطول الجملة أو قصرها وغلبة الأفعال فيها أو الأسماء واستخدام الحروف بطرائق معينة ووفرتها أو ندرتها وتحليل الأصوات اللافتة للانتباه ودراسة الأوزان ودلالاتها وغير ذلك من ملامح وخصائص يتصف بها النص .. كل هذا وهو مجال بحث الأسلوبية . وأى تغيير فى ترتيب أجزاء الجملة يتبعه تغير فى المعنى ، فالألفاظ ــ كما يقول باسكال Pascal ذات الترتيب المختلف لها معان مختلفة ، والمعانى ذات الترتيب المختلف لها تأثيرات مختلفة »(٩٣).

ومعنى ذلك أن ثمة علاقة وثيقة بين الشكل والمحتوى ، والفصل بينهما قد يكون لازما فى أحوال معينة إلا أنه « لايمكن أن يكون أمرا صارما فالألفاظ لها معان وعلاقات بالأشياء ، والسياق اللغوى هو الخبرة الإنسانية برمتها ، ولذلك فمن المستحيل فصل دراسة الأسلوب عن محتوى العمل »(٩٤) ، فأية دراسة أسلوبية ينبغى أن تقوم على الرفض الحاسم للفصل بين المحتوى والشكل ؛ لأن العمل الأدبى وحدة واحدة فلا انفصال للمعنى عن الأسلوب(٩٥).

(٥) مدخل الدراسة الأسلوبية :

تتفق كافة الاتجاهات الأسلوبية على أن المدخل فى أية دراسة أسلوبية ينبغى أن يكون لغويا ، فالأسلوبية « تعنى دراسة الخطاب الأدبى من منطلق لغوى »(٩٦) . لذا فهى « تعتمد على علم اللغة بطريقة ما ، لأن الأسلوب لايمكن تحديده بوضوح دون الرجوع إلى النحو لكن حيث إن هدف التحليل النحوى ــ أساسا ــ إنبائى فالتحليل الأسلوبى ــ فى الأصل ــ تبويبى (٩٧).

فالنحو عنصر هام فى الأسلوب « والأخطاء النحوية قد تكون أخطاء فى التفكير لا مجرد أخطاء فى التذوق »(٩٨) ، لذلك فالاعتماد على المعيار النحوى فى الدراسة الأسلوبية ضرورى حتى يستطيع الباحث الأسلوبى الحكم على مدى انحراف الكاتب عن النمط المألوف ، فليس ثمة أسلوب دون نحو و « إذا فهم الأسلوب على أنه أحد عناصر النص ، أو الفضلة الأخيرة عندما ينسحب الصرف والنحو والمعجم ، وجب أن تتفق مع جراى(٩٩) Gray على أن مثل هذا العنصر الأسلوبى غير موجود »(١٠٠) والباحث الأسلوبى عليه أن يلاحظ ــ فى أثناء تحليلاته ــ أن هناك فرقا بين البنية النحوية والنموذج النحوى ، فالبنية النحوية هى الطريقة المميزة لترتيب الألفاظ فى

الـجـمـلـة . والـنـبـر، والـتنغيم ، والنهايات ، كلها تشكل الأطار العام لهذه الـجملة . أما النموذج النحوى فهو يشير إلى « عملية ترتيب الألفاظ فى إطار معين بحيث إذا استبدلت كلمة بأخرى لا يتغير معـنـى الـتـرتيب (١٠١) . فتغيير الألفاظ أو استبدلها بغيرها فى النموذج النحوى يتبعه تغير فى المعنى العام لا فى معنى الترتيب .

مثال ذلك الجمل التالية :

I m here, You are here, He is here,I was here, you were here,

He was here, etc...

هذه الجمل ليست إلا أمثلة لنموذج واحد يتكون من « فاعل ورابط » والظرف المسند (١٠٢) . أما إذا تـغير الـتـرتـيب بحيث يصبح اللفظ ذا دلالة مختلفة تبع ذلك تغيرٌ فى المعنى وصار المعنيان مختلفين رغـم تـشـابـه تـركـيـب الـنـمـوذجين فى بـعض العناصر، مثال ذلك التركيب (١٠٣) He Feels فى الـجملتين :

— He feels the leather . (e.g with his fingers) . — He feels fine

و يـعـد النحو عاملا هاما فى التحليل الأسلوبى ، فبينهما تناسب طردى من حيث إن تمكن الباحث مـن الـعـلـم بـالنحو وقواعده يزيد من عمق التحليل الأسلوبى وثرائه، ومع ذلك « فالمرء يستطيع أن يحـلل الـبـنـية اللغوية لنص من النصوص دون معرفة أصولية بالنحو لكن من الواضح أن هذه المعرفة ذات فائدة عظيمة » (١٠٤)

ولا بـد ـــ ونـحـن نـتـحـدث عن النحو ـــ أن نحدد فكرة النحو التوليدى كما وصفه شومسكى . يـقـوم هـذا الاتجـاه الألـسـنـى على الـتمييز بين القدرة اللغوية والأداء الكلامى . و يقصد بالمصطلح الأول الـقدرة على توليد العديد من الجُمَل استنادا إلى المعرفة بالقواعد اللغوية . كما يعنى استطاعة فـهـم الـــجـمـل الـتـى ينطقها الآخرون أو يكتبونها . أما الأداء فمقصود به استعمال اللغة فى صورة مـنـطـوقـة أو مـكتوبة أى أداء اللغة بشكل فعلى وعملى . فالأداء يتم ارتكازا على مايمتلكه الفرد من الـقدرة اللغوية ، وهو ترجمة لما حَصَّلَهُ منها . والـجُمَلُ العديدة التى يمكن للفرد أن يكونها ـــ دون أن يـكـون قـد سـمـعـها من قبل ـــ استنادا إلى معرفته بقواعد لغته « ذاتُ درجات متفاوتة من الكمال النحوى (١٠٥)، فمنها مايتسم بالتعقيد أو اللاقبول . وثمة أحكام تطلق على العبارات أو الجُمَل أو الألفاظ مثل « قلق » و « مختصر » و « تأكيدى » (١٠٦) .

ومـصـطـلـحـا شـومـسـكـى « الـقـدرة » و « الأداء » يـقـابلان مصطلحى سوسير « اللغة » و « الـكـلام » . والـفـرق بين اللغـة والـكـلام هـو فـرق بين شـكـل لغوى جامد و واقع لغوى معيش ؛ فـالاخـتـلاف بين (Dear) و (Darling) هـو اخـتـلاف فى إطـار اللـغـة ، لـكـن إذا هـمـس إنـسـان

« Darling! » بطريقة خاصة لفتاة بعينها فى مناسبة معينة فنحن نُدْخِلُ ذلك فى الكلام (Parole) (١٠٧).

ورغم تأثير سوسير فى كافة الاتجاهات الأسلوبية بعده وتأثر معظم الألسنيين بنظريته إلا أن هناك نقدا يوجه إلى منهجه يتمثل فى أننا عندما نبحث عن الاختيارات الأسلوبية نجدها « فى الكلام ، لكن إذا حاولنا أن نَصِفَ طبيعة الاختيارات التى حدثت فعلينا أن نعود إلى الخلف أى الى اللغة »(١٠٨) ومرد ذلك أن « الاختيارات الأسلوبية مثلها أية ظواهر لغوية أخرى تظهر فى الكلام لكنها توصف بالرجوع إلى اللغة »(١٠٩).

وحرية الاختيار فى الإنشاء يُعْنَى بها الباحث الأسلوبى ، إذ الأسلوب ــ فى نظر أصحاب هذا المنهج ــ هو اختيار لسمة لغوية واحدة من بين سمات عديدة ، يرى الكاتب أنها أكثرها دلالة على غرضه . وهذه الاختيارات نوعان : اختيارات معجمية وأخرى بنيوية . و « الأسلوبية تهتم بوجه عام بالاختيارات البنيوية أكثر من اهتمامها بالاختيارات المعجمية أى أنها تهتم بكيفية حديث شخص ما عن موضوع ما ، أكثر من اهتمامها بما يقول عنه »(١١٠).

وثمة اتجاه آخر لايرى فى الأسلوب اختيارا بل ينظر إليه على أنه انحراف فردى عن النمط . وهذه الانحرافات ينبغى ألا تدرس بوصفها ضرورة شعرية وإبداعات فردية ، إنها ــ إلى حدما ــ نتيجة للتلاعب بالمادة اللغوية المتاحة والاستخدام الجيد للإمكانات الكامنة فى اللغة المنطوقة(١١١).

و يعنى هذا وجودَ علاقة وثيقة بين اللغة والأسلوب أو بين علم اللغة والأسلوبية . فإذا كانت الأسلوبية تدرس « الكيفية » التى يُعَبِّرُ بها المنشىء ، وهذه الكيفية تتبنى ــ أساسا ــ على لغة المنشىء ، فليس معنى ذلك أن كلَّ وصف لغوى يعد دراسة أسلوبية ، فهذا الوصف اللغوى المجرد إنْ هو إلا علم اللغة التطبيقى(١١٢). و يضاف إلى ذلك أن علم اللغة يهتم بالمستوى المثالى للغة فى إطارها النمطى بينما يتمحور اهتمام الأسلوبية حول بحث المستويات المنحرفة عن هذا المستوى المثالى ؛ فهناك ملامح لغوية فى أى نص رغم أهميتها السياقية إلا أنها لاتتجاوزُ حدودَ وظيفتها الإيصالية و « لذلك فالباحث الأسلوبى يرغب فى أن يُسْقِطَ من وصفه كثيرا من الملامح التى وصفها اللغوىُّ بطريقة ملائمة و يذكرَ ملامح أخرى لم يستطع اللغوى ــ باعتباره لغو يا ــ إعطاءها اهتماما خاصا ، بل ربما لم يعرها أى اهتمام »(١١٣).

من هنا تبدو أهمية الدراسة الأسلوبية فبرغم ارتكازها على لغة النص إلا أنها تتجاوز حدودَ الوصف اللغوى لهذا النص وتُعنى بما جعله علمُ اللغة خارجا عن محور دراسته أو بما أهمله من سمات لغوية سواء على المستوى الفونيمى أم على المستوى المورفيمى(١١٤) ، أى من حيث صوتيات اللغة أو بنيتها التركيبية . « ولذا ينبغى ألا تكون الدراسة الأسلوبية أمرا عَرَضِياً ثانو يا ، بل تكون أولَ المراحل وأهمها فى التقييم الكلى للعمل »(١١٥).

(٦) موقع الأسلوبية :

لا يشك باحث فى المكانة التى تحتلها الأسلوبية الآن فى الدراسات المعاصرة . وعلى الرغم من أنها قد نشأت فى إطار علم اللغة ، وأن مؤسسيها الأوائل هم فى الأصل لغويون ، و برغم أن اعتمادها الأساسى على اللغة التى يتشكل منها النص بوصفها مدخلا لدراستها ، إلا أن ثمة آراء ثلاثة فى تحديد موقع الأسلوبية على الخريطة الألسنية :

الرأى الاول : الأسلوبية فرع من علم اللغة :

و يرى أصحاب هذا الرأى أن « البحث الأسلوبى ينبغى أن يكون فرعا من علم اللغة »(١١٦) ، و يتزعم هذا الاتجاه رينيه و يليك ـــ الذى يرى أن الأسلوبية فى مجالاتها الثلاثة التى حددها إنما هى جزء من علم اللغة (١١٧) وتيرنر، G.W. Turner وابستين E. L. Epstein الذى يبلغ إيمانُهُ بهذا الرأى حدا يجعله يقرر بأن أى تحليل لغوى سيتحول إلى تحليل للأسلوب (١١٨).

وإذا كانت الأسلوبية ترتبط بعلم اللغة هذا الارتباط الوثيق فهل يعنى هذا أنها عِلْمٌ مثله ؟ وهل يُكْسِبُهَا ارتباطُهَا به صفةَ العلمية التى هى سمة من سمات علم اللغة ؟ .

يتطلب هذا أن نثبت أولا أن علم اللغة « علم » لأن ثمة من يدعى غير ذلك . فهاوسهولدر Fred W.Householder يزعم فى كتابه

« Review in International Journal of American Linguistics » أن علم اللغة أدب وليس علما ، و يناقش سول سابورتا Sol Saporta هذا الزعم و يفنده بقوله « إن الظاهرة تختلف دائما عن الطريقة التى توصف بها . فقولنا إن الشعر يختلف عن العلم يماثل قولَنا : ان النجوم مختلفة عن علم الفَلَكِ والصفة « علمى » لاتشير عادة إلى الظاهرة بل إلى طريقة الحديث عن أية ظاهرة . فما جَعَلَ عِلْمَ الفلكَ علما معارضا لعلم التنجيم ليس حتما أنه يتعامل مع أنواع مختلفة من الظواهر(١١٩).

ثم يفترض سابورتا فرضين : (١) أن الشعر لغة . (٢) أن أية ظاهرة تشتمل على شعر يمكن معالجتها بشكل علمى . ولذلك إذا كان الشعر لغة وعلم اللغة هو الدراسة العلمية للغة ، فإن علم اللغة هو أيضا الدراسة العلمية للشعر »(١٢٠).

ومعنى ذلك أن أية ظاهرة يمكن بحثُها بطريقة علمية وأخرى غير علمية ، وما يحدد ذلك ليس ماهيةَ الظاهرة ذاتِها وإنما الوسيلة التى تُعالج بها . وإذا كان علم اللغة « علما » لأنه يدرس اللغة بشكل علمى ، والأسلوبية ترتبط بعلم اللغة إلى الحد الذى يجعل البعض يقرر أنها جزء منه ، ولما كانت الأسلوبية تَقُومُ دراستُها أساسا على التحليل اللغوى مستنده إلى صفة « الموضوعية » التى هى

شرط لازم لأى علم ، إذن يمكننا أن نقرر أن الأسلوبية علمٌ . نقول هذا رغم أن تيرنر وهو أحد الذين شددوا على وجوب ارتباط الأسلوبية بعلم اللغة ينفى عن الأسلوبية أن تكون علما(١٢١) .

وإذا كانت الأسلوبية علما يصدق عليها مايتصف به العلم من خصائصَ وسمات... فهل يعنى هذا أنه إذا قام باحثان كلٌ بمفرده بتحليلٍ لنصٍ واحدٍ يصلان إلى ذات النتائج ؟ إنَّ الادعاء بوصولهما إلى نتيجة واحدة ــ من أجل إضفاء المزيد من الشرعية العلمية على الأسلوبية ــ يعد أمرا غير مقبول . وهنا يبرز تساؤل هل يرجع هذا الأمرُ إلى الاستعداد الفردى أم إلى الأوصاف الجزئيَة التى يمكن أن تنصهر فى وحدة أعلى . (١٢٢) « والحَقُّ أن مرجع هذا الاختلاف يعود ــ أساسا ــ إلى النظرية أو النظريات الأسلوبية التى يمكن أن يستند إليها صراحة أىُّ وصف » (١٢٣)

الرأى الثانى : الأسلوبية حلقة وصل بين اللغة والأدب :

ويخالف أنصارُ هذا الرأى سابقيهم ، إذ يَرَوْنَ أن « الأسلوبية ليست مجرد فرع من علم اللغة ، لكنها نظامٌ موازٍ يفحص نفس الظاهرة من وجهة نظره الخاصة » (١٢٤) . وستيفن أولمان Stephen Ullmann وهو من أبرز دعاة هذا الرأى ــ لا يحدد المقصود بعبارته « نظام مواز » فهل يعنى هذا التوازى المخالفةَ فى المنهج ، وإن كان السير فى طريق واحد ؟ أم يعنى أن الأسلوبيةَ وعلمَ اللغة ــ وهما حسب مقولة أولمان متوازيان ــ يصبان فى ذات المصب ، و يؤديان إلى نفس النتائج ؟

يُضاف إلى أن « وجهة النظر الخاصة بالأسلوبية » غيرُ محددة المعالم والاتجاهات ، أهى نقدية أم بلاغية أم أدبية أم غير ذلك ؟ . ولعلنا نجد ثمة ارتباطا بين تعريف أولمان السابق للأسلوبية وتعريف سايس R . A. Sayce الذى يرى أنها يمكن أن تكون « بمثابة حلقة الوصل بين الدراسة العلمية للغة والدراسة الأدبية للأسلوب » (١٢٥) .

وهذا الربط بين علم اللغة ولأدب فى دراسة الأسلوب نجده أيضا عند شبيتزر الذى يرى أن الأسلوبية « يمكن أن تقيم جسرا بين علم اللغة والتاريخ الأدبى » (١٢٦) . والبحثُ فى الأسلوب لايُنكر أنه أدب لكن ليس إلى الحد الذى يجعله يَتِيهُ فى متاهات الأدب وتستغرقه مفاهيمه و يتحول ــ فى النهاية ــ إلى انطباعات . وتبدو أهمية نظرة شبيتزر من حيث إن « أعظم مستند يعبر عن روح أية أمة من الأمم إنما هو أدبها الذى لا يعنى سوى لغته كما دونها متكلموها المختارون » (١٢٧) . واستنادا إلى الحقيقة السابقة يتساءل شبيتزر « هل نستطيع أن نفهم رُوح الأمة فى لغة أعمالها البارزة » (١٢٨) .

من هذه الزاوية تبدو أهميةُ البحث الأسلوبى فى إظهار سمات الأمة وخصائها الفكرية . على أن شبيتزر يعود و يرجّح كفةَ الجانب اللغوى على نظيره الأدبى فى بحث الأسلوب فيقرر أنه « من

أكثر التحديدات العلمية صرامة لأسلوب الفرد هو تحديد اللغوى الذى ينبغى أن يَحُلَّ محل الملاحظات الانطباعية الطارئة لنقاد الأدب » (١٢٩) . ورغم هذا الارتباط بين الأسلوبية والأدب فإن « النقاد يتهمونها بعدم الارتباط بالمفاهيم الأدبية »(١٣٠) .

الرأى الثالث : الأسلوبية مرحلة وسطى بين علم اللغة والنقد :

و يرى أصحابُ هذا الرأى أن الأسلوبية تحتل موقعا وسطا بين النقد الأدبى وعلم اللغة ، بل هى — فى نظرهم — تحوى كليهما معا « فالتركيب الاشتقاقى للكلمة يعنى أن الجزء Style ينتسب إلى السابق « النقد » وistics ينتسب إلى اللاحق « علم اللغة »»(١٣١) .

وثمة نقاط التقاء بين هذا الرأى وسابقه من حيث إن الأسلوبية ترتبط باللغة والأدب اللذين يمكن أن يتحركا — عن طريق عملية تقريب تدريجى — تجاه اللغة والنقد الأدبى (١٣٢).

وارتباط الأسلوبية بهذين النظامين لا يُخِلُّ باستقلاليتها ؛ فالتفاعل بين العلوم المختلفة والتأثير والتأثر كلها سمات صارت تميز العلوم العصرية ، ودليل هذا أن علمَ اللغة والنقدَ الأدبى — وهما ما ترتبط بهما الأسلوبيةُ من بين ماترتبط — « ليسا منفصلين تماما عن غيرهما من الأنظمة ، فكلاهما ذو علاقة مع علم النفس مثلا »(١٣٣) .

وعلى الرغم مما يبدو من تباعد اتجاهى علم اللغة والنقد الأدبى ؛ إذ « يستطيع المرء أن يَسْلُكَ طريقا لغويا دون الإشارة إلى النقد الأدبى كما أنه يمكنه الولوج فى النقد الأدبى دون أية إشارة إلى علم اللغة »(١٣٤) . إلا أن هذا لاينفى ارتباطهما ، وآية ذلك أن من اللغويين من يرى أن الناقد لايمكنه استكمال العملية النقدية مستغنيا عن علم اللغة لأنه لابد أن يتدخل فى مناقشات عن اللغة(١٣٥).

فالأسلوبية — طبقا لهذا المفهوم — « تحتل موقعا متوسطا بين علم اللغة والنقد الأدبى ووظيفتها هى التوسط بينهما . و بهذا الدور فإن مفاهيمها بالضرورة تنطوى على كل من هذين النظامين(١٣٦) .

ونرى أن هذا الرأى — الذى يذهب إلى أن الأسلوبية تقع فى مركز متوسط بين علم اللغة والنقد — هو أقرب الآراء إلى القبول من حيث إن الأسلوبية عندما ترتبط بهذين النظامين إنما تعتمدُ على لغة النص بوصفها مدخلا لتحليل ظواهره ودراسة العلاقات التى تنتظمها سياقاتُهُ ، وأنها بهذا تقدم للناقد منهجا لغويا يمكن على أساسه أن يُقِيمَ نقدَهُ الموضوعى .



(١) د. طه وادى : جماليات القصيدة المعاصرة .
دار المعارف (١٩٨٢) ص٢٠١ .

(٢) عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب . نحو بديل ألسنى فى نقد الأدب .
الدار العربية للكتاب ، تونس ، (١٩٧٧) ص٥٧ .

(٣) أ ـــ ورد فى لسان العرب فى مادة سلب :
«يقال للسطر من النخيل : أسلوب . وكل طريق مُمْتد فهو أسلوب . قال : والأسلوبُ الطريقُ والوَجهُ والمذهبُ ، يقال أنتم فى أسلوب سُوء ، ويجمع أساليبَ . والأسلوبُ : الطريقُ تأخذُ فيه . والأسلوب ، بالضم : الفَنُّ ؛ يقال : أخذ فلان فى أساليب من القول ، أى أفانينَ منه ، وإن أنفه لفى أسلوب إذا كان متكبرا » .
ابن منظور: لسان العرب .
تحقيق : عبد الله على الكبير، ومحمد أحمد حسب الله ، وهاشم محمد الشاذلى ، دار المعارف ، ص٢٠٥٨ .
ب ـــ و« ترجع الكلمة الإنجليزية Style « أسلوب » إلى كلمة لاتينية معناها (آلة مستدقة الرأس تستعمل للكتابة) وتظهر صورتها المصغرة فى الكلمة الإيطالية Atiletto . ثم حدث أن خلعت الآلة اسمها على نوع من الوظائف التى تقوم بها » .
ستفين أولمان : دور الكلمة فى اللغة .
ترجمة د. كمال بشر، مكتبة الشباب ، القاهرة (١٩٧٥) ص١٦٣

(٤) عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب ص٥٩ ، ٦٠

(٥) أحمد الشايب : الأسلوب . دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية .
مكتبة النهضة المصرية ، ط٧ ص١٣٤ .

(٦) المرجع السابق : ص٤٦

(٧) عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب ص٦٣ ، ٦٤ .

(٨) د. محمود فهمى حجازى : مدخل إلى علم اللغة .
دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة (١٩٧٨) ط٢ ص١٣ .

(٩) د. شكرى عياد : مدخل إلى علم الأسلوب .
دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض (١٤٠٢ هـــ ١٩٨٢م) ط١ ص ٢٨ ، ٢٩ .
وانظر: د. البدراوى زهران : أسلوب طه حسين فى ضوء الدرس اللغوى الحديث .
دار المعارف (١٩٧٧) ص٢٢ .

(١٠) أوستن وارين ورينيه و يلبك : نظرية الأدب .
ترجمة : محيى الدين صبحى ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية (١٩٧٢) ص ٢٣٦ ، ٢٣٧ .

(١١) د. إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ .
الأنجلو المصرية ، ط ٤ (١٩٨٠) ص ١٠ ، ١١ .

(١٢) أوستن وارين ورينيه و يليك : نظرية الأدب ص ٢٣٧ .

(١٣) د. يوسف نورعوض : الطيب صالح فى منظور النقد البنيوى .
مكتبة العلم ، جدة (١٩٨٣) ص ٢٠ .

(١٤) ستيفن أولمان : دور الكلمة فى اللغة ص ١٥٣ .

(١٥) د. يوسف نورعوض : الطيب صالح فى منظور النقد البنيوى ص ١١٩ .

(١٦) المرجع السابق : ص ٥٢ .

(١٧) عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب ص ١٦٨ .

(١٨) تزفتان تود وروف Tzvetan Todorov : الإرث المنهجى للشكلانية ترجمة وتقديم : أحمد المدينى ص ٥٩ .
مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الأول ، السنة الثانية . دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، ربيع ١٩٨٢ .

(١٩) المرجع السابق : ص ٥٨ .

(٢٠) د. يوسف نورعوض : الطيب صالح فى منظور النقد البنيوى ص ٣١ .

(٢١) المرجع السابق : ص ٣١ .

(٢٢) المرجع السابق : ص ٣٢ .

(٢٣) من هذه المصطلحات : « الانزياح » ، و « التجاوز » ، و « الاختلال » و « الإطاحة » ، و « المخالفة » ، و « الشناعة » ، « الانتهاك » و « خرق السنن » ، و « اللحن » ، و « العصيان » ، و « التحريف » .
انظر : عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب ص ٩٦ ، ٩٧ .
و يقابل هذا عند البلاغيين العرب مصطلح « العدول » .
انظر : د. محمد عبد المطلب : البلاغية والأسلوبية .
الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٤) ص ١٩٨ .

(٢٤) روجر فاولر Roger Fowler : اللسانيات ودراسة الأدب ترجمة د. سلمان الواسطى ص ٩٤ .
مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الأول ، السنة الثانية .

(٢٥) د. عبد الحكيم راضى : نظرية اللغة فى النقد العربى .
مكتبة الخانجى ص ٥٢٠
وانظر : د. شكرى عياد : مدخل إلى علم الأسلوب ص ٦٧ .

(٢٦) د. لطفى عبد البديع : التركيب اللغوى للأدب .
النهضة المصرية ، ط ١ (١٩٧٠) ص ١٠٧ .

(٢٧) أوستن ورينيه و يليك : نظرية الأدب ص ٢٣٦ .

(٢٨) ريمون طحان : الألسنية العربية .
دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ط ١ (١٩٧٢) ص ١٣٥ .

(٢٩) د. لطفي عبد البديع : التركيب اللغوى للأدب ص١٣٧ .

(٣٠) درس النحاة هذا التركيب تحت أسماء مختلفة :
فسيبويه يبحثه تحت عنوان : « هذا الباب من الجزاء ينجزم فيه الفعل إذا كان جوابا لأمر أو نهى أو استفهام أو تمن أو عرض » .

— سيبويه : الكتاب . تحقيق وشرح : عبد السلام هارون ، الهيئة العامة للكتاب ، ج٣ ص٩٣ وابن هشام يطلق عليه « حذف جملة الشرط » .

— ابن هشام : مغنى اللبيب و بهامشه حاشية الشيخ محمد الأمير مطبعة عيسى الحلبى : ج٢ ص١٧٤ .
أما ابن عصفور فيبحثه فى « باب ذكر جوازم الفعل المضارع » .

— ابن عصفور : المقرب . تحقيق : أحمد عبد الستار الجوارى وعبد الله الجبورى ، مطبعة العانى بغداد جـ١ ص ٢٧٢ .

(٣١) انظر : السيوطى : همع الهوامع شرح جمع الجوامع .
دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان جـ٢ ص٦١ .

(٣٢) انظر : حاشية الصبان على شرح الأشمونى على ألفية ابن مالك . مطبعة عيسى الحلبى حـ١ ص١٥ .

(٣٣) انظر : سيبويه : الكتاب جـ٣ص١١٢ .
وابن مالك : التسهيل .
تحقيق محمد كامل بركات ، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة ، (١٣٨٨هـ — ١٩٦٨م) ص٢٣٦ .
والرمانى : معانى الحروف .
تحقيق الدكتور عبد الفتاح إسماعيل شلبى ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ص٧٤ . والنحاة يستثنون « إنْ » من هذا الحكم شريطة أن يكون الفعل ماضيا . وعلة هذا الاستثناء أنها أصل الجزاء ولا تفارقه .
سيبويه : الكتاب جـ٣ ص١١٢ ، ١١٣ .

(٣٤) أبوأوس إبراهيم الشمسان : الجملة الشرطية عند النحاة العرب .
مطابع الدجوى ، عابدين ، ط١ (١٤٠١هـ — ١٩٨١م) ص٣٢٥ .

(٣٥) عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب ص٥٢ .

(٣٦) الخطيب القزوينى : الإيضاح فى علوم البلاغة .
مطبعة صبيح (١٣٩٠هـ — ١٩٧١م) ص١٠٧ .

(٣٧) السيوطى : الإتقان فى علوم القرآن .
مطبعة الحلبى (١٣٧٠هـ — ١٩٥١م) جـ٢ص ١٦٠ .

(٣٨) السيوطى : الإتقان فى علوم القرآن جـ٢ص١٦١ .

(٣٩) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز . صحح طبعه وعلق حواشيه السيد محمد رشيد رضا ، مطبعة صبيح ، ط٦ ، (١٣٨٠هـ — ١٩٦٠م) ص١٠٤ .

(٤٠) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة . شرح وتصحيح : عبد المتعال الصعيدى ، مطبعة صبيح (١٣٨٩هـ — ١٩٦٩م) ص٢٠٣ .

(٤١) المرجع السابق ص٢٠٣ .

(٤٢) المرجع السابق ص٢٠٣ .

(٤٣) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين .
تحقيق : د. مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ص ١٩٩ .

(٤٤) الخطيب القزوينى : الإيضاح فى علوم البلاغة ص ١٠٢ .

(٤٥) السيوطى : الإتقان فى علوم القرآن جـ ٢ ص ٥٣ .

(٤٦) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص ١٦٩ .

(٤٧) انظر : ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ١٠١ .
والخطيب القزوينى : الإيضاح فى علوم البلاغة ص ٥ .

(٤٨) ابن رشيق القيروانى : العمدة فى صناعة الشعر ونقده .
تحقيق : د. مفيد محمد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط ١ . (١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م) جـ ١ ص ١٧٩ ، ١٨٠ .

(٤٩) الخطيب القزوينى : الإيضاح فى علوم البلاغة ص ٧ .

(٥٠) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص ١٥٣ .

(٥١) انظر : عمرو التنوخى : الأقصى القريب فى علم البيان .
مطبعة السعادة ، ط ١ (١٣٢٧ هـ) ص ٢ ، ٧ .

(٥٢) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ص ٥٦ .

(٥٣) الجاحظ : الحيوان .
تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، مطبعة الحلبى ، ط ١ جـ ٣ ص ١٣١

(٥٤) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ص ٤٦ .

(٥٥) المرجع السابق : ص ١٧٠ .

(٥٦) المرجع السابق : ص ٤٨ .

(٥٧) المرجع السابق ص ٤٨ .

(٥٨) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء .
تحقيق د. محمد الحبيب بن خوجة ، تونس (١٩٦٦) ص ٣٦٤ .

(٥٩) د. محمد طاهر درويش : فى النقد الأدبى عند العرب .
مكتبة الشباب (١٩٧٧) ص ١٨ .

(٦٠) د. شوقى ضيف : فى النقد الأدبى .
دار المعارف ، ط ٦ (١٩٨١) ص ٤١ .

(٦١) المرجع السابق : ص ٤٩ .

(٦٢) د. لطفى عبد البديع : التركيب اللغوى للأدب ص ١٠٧ .

(٦٣) د. شكرى عياد : مدخل إلى علم الأسلوب ص ٣٩ .

(٦٤) د. يوسف نور عوض : الطيب صالح فى منظور النقد البنيوى ص ١٩ .

(٦٥) روجر فاولر: نظرية اللسانيات ودراسة الأدب ص ٨٣ .

(٦٦) عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب ص ١١٥ .
وانظر أيضا: د. يوسف نور عوض: الطيب صالح في منظور النقد البنيوى ص ٢٠٥ .

(٦٧) د. لطفى عبد البديع: التركيب اللغوى للأدب ص ٩٣ .

(68) J. P. Thorne, «Generative Grammar and Stylistic Analysis» ,in «New Horizons in Linguistics»,edited by John Lyons, Penguin Books, 1972, P. 185.

(69) René Wellek, «Stylistics, Poetics and Criticism», in «Literary Style: A Symposium», edited by Seymour Chatman, Oxford University Press, London and New York,1971, . **P. 70.**

(70) «The Well- Wrought Urn» (New York, 1974).

(71) Des Sprachliche Kunstwerk (Bern, 1959).

(72) Stilistika. Toorija Poeticheskoj Rechi. Poetika (Moscow, 1963).

(73) Stilistudien (Munich, 1961).

(74) La Stylistique (Paris, 1954).

(75) Todorov The Place of Style in the Structure of the Text, P. 30.

(76) E.L. Epstein, «Language and Style», Methuen& Co Ltd. London, 1978, P.18.

(77) Ibid, P.21.

(78) Nils Erik Enkvist, John Spencer and Michael Gregory, «Linguistics and Style», Oxford University Press, 1978, P. 14.

(79) Ibid, P. 14.

(80) Pierre Guirayd±Immanenc and Transitivity of Stylistic Criteria, in «Literary Style: A **Symposium** ,edited by Seymour Chatman,P 16.

(81) Ibid, P. 16.

(82) Paul C. Doherty, «Stylistics- A Bibliographical Survey» in «Literary Style: A Symposium»,. P.303.

(83) Ibid, P.303.

(84) Ibid, P. 303.

(85) Ibid, P. 303.

(86) Ibid, P. 303.

(87) N. E. Enkvist, «Linguistics and Style», P. 15.

(88) René Wellek, «Stylistics, Poetics and Criticism», P.65.

(89) Ibid, P. 66.

(٩٠) عبد السلام المسدى : التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر نموذج « ولد الهدى » .
مجلة فصول ، المجلد الثالث . العدد الأول ١٩٨٢ .

(٩١) محمد الهادى الطرابلسى : شعر على شعر . معارضات شوقى بمنهجية الأسلوبية المقارنة .
مجلة فصول ، المجلد الثالث ، العدد الأول ١٩٨٢ .
وقد اعتمد البحث فى تعريف الأسلوبية المقارنة على مقاله اعتمادا كاملا .

(92) E. Enkvist, «Linguistics and Style», P. 14.

(93) Monroe C. Beardsley, «Style and Good Style», in Contemporary Essays on Style, Rhetoric, Linguistics, and Criticism, edited by: Glen A. Love and Michael Payne. U.S.A. 1969, P. 4.

(94) R.A. Sayce, «Style in French Prose»,. A Method of Analysis. Oxford University Press, 1958, P. 6.

(95) Louis T. Milic, «Theories of Styles and Their Implications for the Teaching of Composition, in Contemporary Essays on Style, P.17.

(96) H. G. Widdowson, «Stylistics and the Teaching of Literature», Longman Group Limited, London, 1979, P. 3.

(97) Sol Saporta, «The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language», in «Style in Language» edited by Thomas A. Sebeok, U.S.A. 1964, P. 93.

(98) R.A. Sayce, «Style in French Prose», P. 128.

(99) (Bennison Gray in his book: Style: The Problem and Situation).

(100) G.W. Turner, «Stylistics », A Pelicam Books, London, 1973,P.238.

(101) Robert Lado, «Language Testing, The Construction and Use of Foreign Language Tests», **Langmans,** London, 1961,P. 142, 143, 144.

(102) Ibid, p. 144.

(103) Ibid, P. 144.

(104) J.P. Thorne, «Generative Grammar and Stylistic Analysis», P. 185.

(105) Ibid, P. 186.

(106) Ibid, P. 188.

(107) G.W. Turner, «Stylistics», P. 14.

(108) Ibid, P. 14.

(109) Ibid, P. 14.

(110) Charles E. Osgood, «Some Effects of Motivation on Style of Encoding», in «Style in Language», edited by Thomas A. Sebeok, P. 293.

(111) Edward Stankiewicz, «Linguistics and the Study of Poetic Language», edited by Thomas A. Sebeak, P. 75, 76.

(١١٢) يشكل الفونام الوحدة الفونولوجية التى ينجم عن استبدالها بوحدة أخرى فى مورفام معين تغير فى المعنى . وتحتوى كل لغة على عدد محدد عن الفونامات أما المونام أو المورفام فيستعمل بوصفه الوحدة الأساسية لدراسة اللغة ، و يتشكل من الوحدات الصغرى المكونة من تتابع الفونامات . ويحتوى المونام على اختيار معين يقوم به المتكلم . فعدد مورفامات الكلام يوازى عدد الاختبارات التى يمكن القيام بها .

انظر : د. ميشيل زكريا : الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادىء والأعلام .

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ط ٢ (١٩٨٣) ص٢٣ ، ١٩٩ .

(113)- R.A. Sayce, «Style in French Prose »P. 134

(114)- Ibid, P. 16.

(115)- See: Anne Cluysenaar, «Aspects of Literary of Literary Stylistics, A Discussion of Dominant Structures in Verse and Prose », New York, 1976, P. 16.

(116) G.W. Turner, «Stylistics», P. 238.

(117) René Wellek, «**Stylistics, Poetics and Criticism**», P. 66.

(118) E.L. Epstein, «Lagnuage and Style», P. 13.

(119) Sol Saporta, «The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language», in «Style in Language«, P. 85.

(120) Ibid., P. 86.

(121) G. W. Turner, «Stylistics», P. 239.

(122) Anne Cluysenaar, «Aspects of Literary Stylistics», P. 16.

(123) Ibid., P. 16.

(124) Stephen Ullman, «Stylistics and Semantics», in «Literary Style: A Symposium», P. 133.

(125) R.A. Sayce, «Style in French Prose», P. 3.

(126) Léo Spitzer, «Linguistics and Literary History, Essays in Stylistics», New York, 1962, P. 10.

(127) Ibid., P.10.

(128) Ibid., P. 10.

(129) Ibid., P. 11.

(130) Anne Cluysenaar, «Aspects of Literary Stylistics», P. 16.

(131) H.G. Widdowson, «Stylistics and the Teaching of Literature», P. 3.

(132) Ibid., P. 4.

(133) Ibid., P. 4.

(134) Ibid., P. 3.

(135) Ibid., P.3.

(136) Ibid., P. 10.

الفصـــل الثـــانى

التحليل الأسلوبى

(١) أهمية التحليل الأسلوبى :

تبـدو أهمية التحليل الأسلوبى فى أنه يكشف المدلولات الجمالية فى النص ، وذلك عن طريق النفـاذ فى مضـمونه وتجزىء عناصره . والتحليل بهذا يمكن أن يمهد الطريق للناقد وَ يَمُدّهُ بمعايير موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدى وترشيد أحكامه ، ومن ثَمّ قيامها على أسس منضبطة .

ولانَـدّعِـى « أن التـحـليل الأسلوبى يمكن أن يَحُلّ محل النقد الأدبى ، وإنما يعد وسيلة له كى يعمل بطريقة أكثر موضوعية » (١) . فاللغة هى إحدى الوسائل التى يرتكز عليها الناقد حين يعرض لـنص مـا بالدراسة النقدية ، وإذا أحسن الناقد استغلال هذا التحليل الأسلوبى وتوظيفه وصولا إلى جماليات النص وجانبه الإبداعى ، فهذا يؤدى إلى إثراء الممارسة النقدية .

كذلك تتمثل أهمية التحليل الأسلوبى فى أنه « يمكن أن يمُدّنا بوسائل يستطيع بها الدارس أن يقتصّ قطعـة من الكتابة الأدبية بخبرته البحتة فى اللغة مما يزيد من هذه الخبرة » (٢) . فالتحليل الأسلوبى يسهم فى إظهار رؤى الكاتب وأفكاره وملامح تفكيره ، ويجلو لنا ماوراء الألفاظ والسياق من مغزى ومعان ينطوى عليها النص ، كما يبرز القيم البلاغية والجمالية فيه . وليس من مهام التحليل الأسلوبى إصدار الأحكام على العمل الأدبى ، والحكم له أو عليه ، فهذا هو ماينأى عنه البحث الأسلوبى .

وقد يقال : كيف ترفض الأسلوبية كافة المؤثرات التى تتصل بالنص وتَعُدُّها غير ذات جدوى وفى نفس الوقت تستعين بعلم آخر فى تحليلا تها وهو علم اللغة ؟ والرد يكمن فى أن علم اللغة يمتاز

من كل العلوم الأخرى ــ ذات العلاقة بالأثر الأدبى ــ بالموضوعية والابتعاد عن الذاتية . كما أن الأسلوبية ــ حين تستعين بعلم اللغة ــ لا تفرض على النص شيئا من خارجه ، إنما تعتمد ــ أساسا ــ على اللغة وهى بنية النص الأساسية .

(٢) كيفية التحليل الأسلوبى :

بداية نقول : إن الباحث الأسلوبى لايمكنه أن يَشْرَعَ فى التحليل دون الاستناد إلى « النحو بكل فروعه : الأصوات ، والتحليل الصوتى ، والصرف ، والتركيب ، والمعجم ، بالإضافة إلى الدلالة (٣) .

فهذه هى التقسيمات الأساسية التى يرتكز عليها البحث الأسلوبى انطلاقا من الصيغ النحوية التى هى أساس الأسلوب . و يتم ذلك أولا عن طريق فحص العناصر النحوية للعبارات المختارة ، وثانيا تفسيرها بوصفها إشارات لمقاصد المؤلف أو بمعنى أدق للمغزى الأعمق لما يكتبه (٤) .

وكما لا يُتصور وجود أسلوب دون نحو كذلك لايمكن قيام البحث الأسلوبى إلا على أساس تحليل البنَى النحوية ووظيفتها الإبلاغية (٥) وهذه العملية تُشْبهُ « طريقة المُشَرِّح أو الكيميائى فى تجزىء العنصر الواحد إلى جزئيات صغيرة ، أو تحويل المادة إلى ذَرَّات (٦) .

والتحليل الأسلوبى يرتكز على ثلاث خطوات :

الخطوة الأولى : اقتناع الباحث الأسلوبى بأن النص جدير بالتحليل ، وهذا ينشأ من قيام علاقة قَبْلِيَّة بين النص والناقد الأسلوبى قائمة على القبول والاستحسان . وهذه العلاقة تنتهى حين يبدأ التحليل ، حتى لا تكون هناك أحكام مُسَبَقَة واتفاقات تؤدى إلى انتفاء الموضوعية وهى السمة المميزة للتحليل الأسلوبى .

والخطوة الثانية : ملاحظة التجاوزات النصيَّة وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها . و يكون ذلك بتجزىء النص إلى عناصر ، ثم تفكيك هذه العناصر إلى جزئيات وتحليلها لغويا . على أن ذُيُوعَ الخاصية وتواترها بشكل لافت يحولها من حالة الانتهاك إلى ما يُشْبِهُ التعامل العادى مع اللغة . فالتحليل الأسلوبى يقوم على « مراقبة مثل هذه الانحرافات كتكرار صوت ، أو قلب نظام الكلمات ، أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل وكل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح أو عكس ذلك كالغموض أو الطمس المبرر جماليا للفروق » (٧) .

والباحث الأسلوبى قد يُعَوِّلُ ــ فى تحليله ــ على المنهج الإحصائى ، وهو من مقتضيات البحث العلمى ، تحقيقا للحياد والدقة والنتائج الموضوعية . كذلك ينبغى على الباحث أن يتعامل مع النص

بمعايير منضبطة حتى يُمْكِنهُ ترشيد الأحكام النقدية المتوصَّل إليها . « ويحتاج تمييز سمة متواترة إلى أُذُن مرهفة ومراقبة حاذقة لدى الكتاب الذين يستعملون أسلوبا متماثلا » (٨) .

والخطوة الثالثة التى يرتكز عليها التحليل الأسلوبى ـــ وهى نتيجة لازمة لسابقتها ـــ تتمثل فى الوصول إلى تحديد السمات والخصائص التى يتسم بها أسلوبُ الكاتب من خلال النص المنقود . و يتم ذلك بتجميع السمات الجزئية التى نتجت عن التحليل السابق واستخلاص النتائج العامة منها . فهذه العملية بمثابة « تجميع » بعد « تفكيك » و وصول إلى الكليات انطلاقا من الجزئيات . وهذا يمكننا من الوقوف على الثوابت والمتغيرات فى اللغة ، و وصف جماليات الأثر الأدبى ، وذلك بتحليل البنية اللغوية للنص « دون إغراق فى وضعية اللغة التى تفضى بدورها إلى الوقوع فى هوة الصنعة ، وقياس الأدب بمواجهته بنماذج عليا تجمد حركته ، وتوقف نموه » (٩) .

ويجب أن نتنبه إلى « أننا قد نراكم ملاحظات منفصلة ، وعينات من سمات معلومة ، ثم ننسى أن العمل الفنى كل » (١٠) . وثمة أمر هام فى التحليل وهو أنه ينبغى ألا يكون هناك فصل بين الشكل والمحتوى ، عنصرى أى عمل أدبى ، حتى نصل إلى المقاصد الحقيقية للكاتب ـــ وهى مضمون عمله ـــ التى صاغها فى شكل أدبى معين . أما إذا قام البحث الأسلوبى على الفصل بين هذين العنصرين فهذا من شأنه أن يؤدى إلى الوصول إلى أحكام مشوهة ونتائج تعسفية .

والتحليل الأسلوبى للشعر يتم ـــ كما يحدده جوته Goethe ـــ عن طريق « تقسيم القصيدة إلى أجزاء ، وليس هناك طريق آخر للانطلاق من الإطار العام إلى التقييم الدقيق .... ونفس الشيء ينطبق بالطبع على النثر » (١١) .

إذن فعملية التحليل يجب أن تنبنى على تفكيك العمل أو النص إلى وحدات صغيرة قد تصل إلى اللفظ المفرد أو الحرف الواحد ودراستها منفصلة عن العمل الأدبى ثم تجميعها مرة أخرى و بحثها فى إطار الأثر الذى يحتويها .

(٣) محاذير التحليل الأسلوبى :

هناك محاذير ثلاثة أساسية فى عملية التحليل الأسلوبى :

أولا: أننا فى أثناء التحليلات قد « نختار فِقَرا غير نمطية ونصل إلى استنتاجات لاتعبر عن حقيقة العمل كله أو عن المؤلف أو الحقبة الزمنية برمتها . هذا الخطر ليس خطيرا تماما كما يبدو . أحد مبادئنا الرئيسية ينبغى أن يكون الأسلوب هو الرجل ذاته (١٢) (Le Style est L'homme Meme) (١٣) .

ثانيا : أننا عند إعداد التحليل قد نقرأ سطرا سطرا ، وكلمة كلمة ، ونحن بهذا التركيز على التفصيل سنجازف بفقد حركة الكتاب بوصفه كتلة واحدة وربما بَدَا هذا الاعتراضُ أكثر أهمية من سابقه مع ما بينهما مع ارتباط ، إلا أننا يمكن أن نتلافى مخاطر هذين الاعتراضين عن طريق ربط الدراسة الدقيقة التى نقوم بها لأجزاء معينة بالقراءة الشاملة للعمل الأدبى كلّه ربطا وثيقا حتى يمكننا أن نجعل النتائج المتوصّل إليها تنطبق لا على فقرات محددة فحسب بل على بنية العمل كله (١٤) .

ثالثا : أن النتائج التى يَتَوصّل إليها التحليل ربما لاتعبّر عن المقاصد الحقيقية للكاتب وقد لاتتطابق مع ما كان يهدف إليه ، وعليه « سيكون من الصعب عادة إثبات أن المؤلف قَصَدَ عن وَعْيٍ التأثيراتِ التى سنبحث عنها » (١٥) . والرد على هذا أننا إذا نظرنا إلى الأسلوب بمنظور يرى أنه اختيار عرّفْنا أن المنشىء يختار من بين سمات عديدة سمةً معينة هى ــ فى رأيه ــ أكثر دلالة على قصده . معنى هذا أنه يختار متعمدا الدوال المعبرة عن غرضه و يبتعد عما يرى أنها غيرُ مفصحة عن هدفه .

(٤) عرض لبعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة :

بعد هذا العرض للإطار النظرى للتحليل الأسلوبى يجدر بنا أن نُعَرِّجَ على الجهود التطبيقية فى مجال التحليل ليس بهدف وصف هذه الدراسات والبحوث التحليلية وإنما بغية محاولة استخلاص النتائج العامة من كل بحث وتحديد السمات التى تميز كل دراسة تطبيقية وصولاً إلى توصيف الإطار التطبيقى للأسلوبية .

هذا العمل يهدف ــ فى المقام الأول ــ إلى الوقوف على الكليات ــ انطلاقا من الجزئيات ــ التى تتصف بها بنيةُ النص المنقود ، والتعرف إلى الملامح العامة التى يمكن استخلاصها من البحث الأسلوبى .

وقد اختار البحثُ ــ فى مجال التحليل الأسلوبى ــ نموذجين للجهود العربية ــ لعلهما أبرز تلك الجهود حتى الآن ــ وآخرين للجهود الأوربية . أما النموذجان العربيان فهما : « خصائص الأسلوب فى الشوقيات » و« الأسلوب . دراسة لغوية إحصائية » . أولهما تحليل للشعر ، وثانيهما تحليل للنثر والمسرحية الشعرية .

وأما النموذجان الأوربيان فأولهما تحليل أسلوبى يعرضه و يدوسون لقصيدة روبرت فروست Robert Frost عنوانها « التوقف بجوار الغابات فى ليلة جليدية » (Stopping by Woods on Snowy Evening) وثانيهما يقوم به ريتشارد أوهمان Richard Ohmann محلّلا فقرة للكاتب د . لورنس D.H. Lawrence من كتابه « دراسات فى الأدب الأمريكى الكلاسيكى » . (Studies in Classic American literature) ،

(أ)ـ الجهود العربية فى مجال التحليل الأسلوبى :

(١) « خصائص الأسلوب فى الشوقيات (١٦) »

تعد « خصائص الأسلوب فى الشوقيات » الدراسة العربية الشاملة والوحيدة فى مجال الأسلوبيات التطبيقية ؛ إذْ تعرضت هذه الدراسة لشعر أحمد شوقى ممثلا فى ديوانه و « الشوقيات المجهولة » فقط ، و بحثته من عدة جوانب أسلوبية فيها البلاغة والنحو والعروض . وحاولت أن تصل إلى نتائج تتصل بأسلوب شوقى .

وفى هذه الدراسة جهد عظيم لايقلل منه أمران :

الأول : عدم اعتماد الجانب الإحصائى فى تحليل الظواهر الأسلوبية إلا فى دراسته للعروض والقوافى ، وهو جانب هام فى الدراسة الأسلوبية ، إذ إن وفرة الظاهرة فى السياقات المختلفة ليست كندرتها .

الثانى : عدم تعميق القضايا المبحوثة . و يرجع ذلك إلى الكم الهائل من الظواهر التى تعرض لها البحثُ وتشعبها بين فروع اللغة المختلفة مما جعله ــ فى أحيان كثيرة ــ يمر على الظاهرة مرورا سريعا .

أما من حيث النتائج التى أمكن للتوصل إليها ــ من خلال دراسة « خصائص الأسلوب فى الشوقيات » ــ فيمكن إجمالها فى الآتى :

١ ــ مستوى المسموعات : الموسيقى :

فيما يتصل **بموسيقى الإطار** ــ و يُقصد بها البحور والقوافى ــ ثبت أن التقيد فى استخدام بحور الخليل وعدم تجاوزها ينبىء عن رغبة فى المحافظة على قيود القدماء العروضية . فثمة معدلات تكاد تكون ثابتة لتواتر استخدام البحور الشعرية ، والمحافظة على هذه المعدلات أو الاقتراب منها أو الابتعاد عنها قليلا يُفسر على أنه ميلٌ إلى الإطار القديم المتوارَث ، والخروج عليها يمثل نوعا من محاولة الانفلات من هذا الإطار المتعارَف عليه .

كما أن تنويع البحر فى القصيدة الواحدة يدل على الرغبة الكامنة لدى الشاعر فى بث الحياة والتجديد فى الموضوع الذى ينظم فيه .

وفيما يرتبط **بموسيقى الحشو** ــ و يُعنى بها الإيقاع الموسيقى وتركيب الأصوات فى البيت ــ هناك علاقة بين الصوت والمدلول الذى يشير إليه والمعانى التى يرمز لها ، كما أن الترديد(١٧) فى السياق الشعرى يعطى للمعنى إيحاءات جديدة و يفجّر شحْنات أخرى من المدلولات . والترديد

يختلف عن التكرار الذى يعنى استعمال اللفظ مرتين فى نفس المعنى اللغوى دون تميز للاستعمال الثانى عن الأول بمعنى خاص سوى ما قد يتولد عن مجرد التكرار(١٨) .

وفى إطار موسيقى الحشو هناك « الجناس » الذى قد يتعدى حدود الجمال الموسيقى و يتصل بالمدلولات فى السياق الشعرى كأن يلفت النظر إلى ظاهرة أسلوبية أو يعبّر عن التقارب بين مدلولى المتجانسين اللذين يقومان إما على الترادف الحقيقى وإما على الترادف الازدواجى(١٩) . كما قد يعبر الجناسُ عن التقابل بين معنيين كلٌ منهما نقيضٌ للآخر، وهذا التقابل ــ فى النهاية ــ يؤول إلى تكامل ، ومثال ذلك التقابل بين اللفظين « السنا » و « السناء » ، فالأول يدل على السمو المعنوى ، والثانى يرتبط بالسمو المادى ،« فبين المتجانسين تناسب من حيث دلالة كل منهما على السمو، وتقابل من حيث إن كلا منهما يشير إلى نقيض ما يشير إليه الآخر، ومن ثم نتج تكاملهما » (٢٠) .

كذلك قد يعبر الجناسُ عن التضاد الذى يقوم على « التنافر بين المتجانسين » ، كما بين اللفظين « الداء » و « الدواء » (٢١) .

أما فى **موسيقى التراكيب** فقد وضح أن ترجيع الأصوات وتكرارها والتزام الشاعر بنفس التركيب فى بيتين فأكثر يؤدى إلى « خلق إيقاع موسيقى متميز يمثل وقفة تأمل واستراحة لاستعادة النشاط قبل التمادى فى القصيدة »(٢٢) ، كما يساعد على « خلق جو ملحمى هائل يقوم على الاستقصاء دون الإيحاء » (٢٣) ، ومثال ذلك قول شوقى :

فَإِذَا سَخَوْتَ بَلَغْتَ بِالجُودِ المَدَى ....
وَإِذَا عَفَوْتَ فَقَادِراً، وَمُقَدَّراً ....
وَإِذَا رَحِمْتَ فَأَنْتَ أُمٌّ أو أَبٌ ....
وَإِذا غَضِبْتَ فَإِنَّمَا هِيَ غَضْبَةٌ .... (٢٤)

أما التقطيع الأفقى الرباعى ــ أى أن يَقُومَ البيتُ الشعرى على أربع وحدات صوتية صغيرة ــ فيستخدم فى مقام التأكيد وتفصيل المُجْمَل والاستقصاء ،(٢٥) ومثال ذلك قول شوقى فى وصف القمر:

فَلاَ هُوَ خَافٍ/ وَلاَ ظَاهِرٌ وَلاَ سَافِرٌ لا / وَلاَ مُنْتَقِبْ
وَلَيْسَ بِنَاءٍ/ وَلاَ رَاحِلٍ وَلاَ بِالبَعِيدِ/ وَلاَ المُقْتَرِبْ
تَوارَى بِنِصْفٍ/ خِلاَلَ السُّحُبْ ونصف عَلَى جَبَلٍ لَمْ يَغِبْ
فعولن فعولن/ فعولن فعولن فعولن فعولن/ فعولن فعولن(٢٦)

ويمثل التدوير ــ الذى يعنى إزالة الحاجز الجزئى الذى يقوم بين شطرى البيت وإخراجه فى قالب واحد ، يصل بين صدر البيت وعجزه لفظ مشترك بينهما ــ نوعا من « إخراج القصائد من نسقها العمودى الثنائى إلى نسق عمودى جديد موحد الإطار، البيت فيه محدود المدى ، خفيف الوقع » (٢٧) .

وفى **موسيقى المقاطع** يمثل التصديرُ (٢٨) مَظْهرا من المظاهر الموسيقية الخاصة بالمقطع (٢٩) . وللتصدير أشكال عدة منها أن يَردَ اللفظ ذاته فى أول الصدر وفى آخر العجز ، أو فى آخر الصدر وفى آخر العجز ، أو فى أول العجز وفى آخره .

(ــ) ــــــــــــــــــــ ــــــــــــــــــــ (ــ)

ــــــــــــــــــــ (ــ) ــــــــــــــــــــ (ــ)

ــــــــــــــــــــ (ــ) ــــــــــــــــــــ (ــ) (ــ) (٣٠)

وتتمثل أهمية التصدير فى أنه ضَرْبٌ من « تركيز الاهتمام فى البيت » (٣١) . أو هو عملية رصد ينطلق فيها الشاعر من المقطع ليضيئ هدفه من إحكام البيت على وجه مخصوص مبنى ومعنى (٣٢) . يُضاف إلى ذلك ما للتصدير من أهمية فى إبراز الجمال الموسيقى فى البيت .

أما فى موسيقى المطالع (٣٣) فإن « التذييل » (٣٤) يؤدى دورا ذا أهمية فى مطالع الأبيات ؛ فاللفظ المكرّر إذا وَرَدَ فى صدارة الطالع يصبح مفتاح القصيدة كلها ، وصدراته توحى بأن القصيدة تدور حول المعنى المستمد منه . أما إذا وَرَدَ فى غير الطالع فإن تأثيره يقل و يدور حينئذ حول بعض الأغراض الثانوية كالتأكيد و بث الموسيقى فى البيت .

٢ ــ مستوى الملموسات : أبرز أساليب التعبير عن الحركة

ثمة أساليب متعددة للتعبير عن الحركة أبرزها أسلوب المقابلة وهو نوعان : المقابلة اللغوية ، والمقابلة السياقية .

أما المقابلة اللغوية فيُقصد بها « استعمال لفظين اثنين متضادين بحكم الوضع اللغوى لا يشترك معهما فى ذلك ثالث » (٣٥) ، من ذلك مثلا المقابلة بين : الأصول والفروع ، أو بين الحق والباطل ، أو بين الوجود والعدم (٣٦) . والمقابلة اللغوية لا تتيح للشاعر حرية التصرف فى السياقات الشعرية لأنه « يستسلم لضغط المعجم المشترك على إمكانيات التصرف الخاصة وإرسال الكلام فيصغر بذلك حظه من التفنن فيه و يعظم شأنه فى استغلال الرصيد اللغوى العام » (٣٧) .

وأما المقابلة السياقية فتعنى « استعمال لفظين يتضادان فى أبعاد الدلالة وليسا بضدين فى الوضع اللغوى » (٣٨) ، أو « استعمال أكثر من لفظين يتضادان فى أبعاد الدلالة » (٣٩) . فهى مقابلة « بين الشيء ومقارب ضده أو غير ضده » (٤٠) .

ومن أمثلة المقابلة السياقية المقابلة بين : النعيم والشقاء فى بيت شوقى :

فَلِمَنْ حَاوَلَ النَّعِيم نَعِيمٌ ‏ ‏ ‏ ‏ وَلِمَنْ آثَرَ الشَّقَاء شَقَاء (٤١)

إذ « قابل الشاعر بين النعيم والشقاء . ولكن لفظ النعيم يقابله لفظ البؤس فى اللغة ، ولفظ الشقاء يقابله لفظ السعادة والنعيم سبب السعادة ، بينما الشقاء سببه البؤس ، فيكون جمع الشاعر بين النعيم والشقاء على هذه الصورة مقابلة لسبب الشيء بنتيجة ضده » (٤٢) .

واللجوء إلى المقابلة السياقية قد يَتْبَعُهَا إخفاق من الشاعر فى إقامة توازن بين اللفظين المتقابلين ، وذلك حين يأتى بلفظة ليست هى المقابل الدقيق للفظة الأولى فيكون قد فَشِلَ فى صوغ التركيب التقابلى ، و يرجع ذلك إلى اتساع آفاق هذا النوع من المقابلات وعدم تقيده بالقيود المعجمية .

أما فى المقابلة اللغوية فالفشل فيها ينعدم ، لأن الشاعر لا ينتقى مقابلا من اختيارات أمامه ، وإنما هو « مرغم » على الإتيان بلفظ معين يمثل المقابل التام .

وما نقول به من « إخفاق » و « فشل » لا . يعنى أننا نحاول تخطيىء الشاعر أو تأثيمه ، فليس هذا هدف الأسلوبية ، وإنما هدفها محاولة إثبات واقع لغوى بعينه ووصفه بما فيه من موافقات ومخالفات ، دون سعى — بأى حال من الأحوال — إلى تصحيح هذا الواقع .

كذلك يعد **أسلوبا العكس والتناظر** من الأساليب المعبرة عن الحركة ، و يقومان « على استعمال مفردين فى البيت فى ترتيب معين ، فاستعمال نظائرهما أو استعمالهما بعينهما فى نفس البيت ثانية يعكس الترتيب » (٤٣) .

ومن أمثلة العكس قول شوقى :

صَاعِدَةٍ فى مَعْمَلٍ ‏ ‏ ‏ ‏ مِنْ مَعْمَلٍ مُنْحَدِرَهْ

فقد عكس التركيب : اسم الفاعل + الجار والمجرور ← الجار والمجرور + اسم الفاعل . وهذا هو « عكس التركيب » (٤٤) .

أما مايسمى « عكس الترتيب » فيمثله قوله :

فَاتَّقُوا اللهَ فِى قُلُوبِ الْعَذَارَى ‏ ‏ ‏ ‏ فَالْعَذَارَى قُلُوبُهُنَّ هَوَاءُ (٤٥)

و يشيع عكس الترتيب فى الحكمة التى قد تقوم على « استصحاب بعض ألفاظ ماسبقها من كلام من قبل أن الحكمة متعلقة أبدا بحديث سابق أو لاحق تعلق العلة بالمعلول » (٤٦) .

أما التناظر فهو أسلوب يعبر « عن الارتباط المتبادل بين شيئين ، ولذلك إن قامت أواخر عناصره على عكس أوائلهما فللدلالة على مجرد اختلاف منزلة الشقين المتناظرين ، فإن المتناظرين فيه يتساو يان فى الوظيفة والدور » (٤٧) .

ومن أمثلة التناظر قول شوقى :

أَنْتَ البَرِيَّةُ ،فَاهْنَأ ، وَهْيَ أَنْتَ

فَمَنْ دَعَاكَ يَوْمًا لِتَهْنَا فَهْوَ دَاعِيهَا (٤٨)

كما يعد « قلب الوضعيات » من الأساليب الحركية و « يتمثل فى استعمال عنصرين يَكُونُ كل منهما قابلا للتبادل مع نظيره بحيث يتسع التركيب بهما إلى إمكانيتين إحداهما أصلية وهى المنتظرة ولكنها غير مستعملة فى النص والثانية طارئة مفاجئة » (٤٩) .

ومثال قلب الوضعيات قول شوقى مادحا الرسول صلى الله عليه وسلم :

صَلَّى وَرَاءَكَ مِنْهُمْ كُلُّ ذِى خَطَر   وَمَنْ يَفُزْ بحبيب اللهِ يَأْتَمِم (٥٠)

« فالبديهة تفرض أن يكون الأصل ومن يأتم ... يفز « ولكن الشاعر قلب للمبالغة والمبادرة بذكر الفوز » (٥١) .

ومن الأساليب المعبرة عن الحركة أيضا أسلوب « التدرج » و يقصد به « ترتيب الدوال بأشكال تجعلها خاضعة لحقول دلالية بينها صلات » ، ومن أمثلته قوله :

فَلْتَحْيَ مِلَّتُنَا ! فَلْتَحْيَ أُمَّتُنَا   فَلْيَحْيَ سُلْطَانُنَا ! فَلْيَحْيَ عَبَّاسُ (٥٢)

فقد تَدَرَّج الشاعر « من العام إلى الخاص ، ومن الروحى إلى المادى ومن الدين إلى الدنيا » (٥٣) .

وقد يكون الترتيب متدرجا من الأعظم شأنا إلى الأقل منزلة أو عكس ذلك ، وقد يكون من أعلى الموصوف إلى أسفله ، أو من المادى إلى المعنوى أو من المعنوى إلى المادى أو غير ذلك من مراتب التدرج . و يلجأ الشاعر إليه بهدف التعميم والإحاطة بكل دقائق الصورة المرسومة التى يود وصفها أو الصورة التى يريد التشبيه بها .

ومن الأساليب الأخرى المعبرة عن الحركة فى السياق الشعرى أسلوب الاطراد و « يتمثل فى

الإكثار من الأسماء فى السياق الواحد بدون إخضاعها لترتيب معين » (٥٤) ، ومثال ذلك قوله :

سَالَتْ دِماء فِيكَ حَوْلَ مَسَاجِدٍ وَكَنَائِسٍ وَمَدَارِسٍ وَ « بُنُوكٍ » (٥٥)

وهذا الأسلوب « قد يكون مصدر فقر فى الصياغة عند الشاعر كما قد يكون مصدر إيحاء خلاق » (٥٦) .

٣ــ مستوى المرئيات : الصور :

علاقة التشابه :

التشبيهات أنواع منها **المرسل** وهو الذى يقوم على الترتيب المنطقى لعناصر التشبيه الأربعة ، ومنها **المجمل** وفيه يحذف وجه الشبه وتبقى العناصر الثلاثة الأخرى ، **والمؤكد** وفيه تحذف الأداة مع بقاء ثلاثة العناصر الأخرى ، **والبليغ** وفيه تحذف الأداة ووجه الشبه و يبقى العنصران الآخران .

معنى هذا أنه قد يطرأ على التشبيه حذف ؛ إذْ ليس ضروريا أن يتوفر فى الصورة عناصر التشبيه الأربعة . وثمة عنصران غير قابلين للحذف وهما : المشبه والمشبه به وآخران قابلان للحذف وهما : أداة التشبيه ووجه الشبه فقد يحذف أحدهما فقط أو كلاهما معا .

و يتميز التشبيه المجمل « بتجرده من التفصيل بسبب خلوه من وجه الشبه ، مما يسمو بأسلوب الكلام إلى مستوى يقتضى من المتقبل إلماما خاصا بإطار الحديث أو ثقافة معينة واسعة تمكنه من الوقوف على الهدف المقصود » (٥٧) . أما التشبيه المؤكد فبقيامه على حذف الأداة إنما « يتخلص من الحواجز المادية القائمة بين المشبه والمشبه به فيلتحم الطرفان ليكونا شيئا واحدا » (٥٨) . وأما التشبيه البليغ فلأنه يرتكز على حذف الأداة ووجه الشبه معا يُعد « أسمى درجة فى التشبيه الصريح من حيث هو يسوِّى بين المشبه به والمشبه تسوية تامة » (٥٩) .

وتتنوع مصادر التصوير التى تنبنى عليها علاقاتُ التشابه . وهذه المصادر إما أن تكون **تجريبية** خابرها الشاعر بالتجربة أو بالمعرفة أو بالرؤية أو بالإحساس أو بالسماع عنها ، واما **ثقافية** تكونت عند الشاعر نتيجة قراءاته واطلاعه على مختلف النواحى الثقافية فى المجتمع .

وتنقسم المصادر التجريبية إلى مصادر من **الطبيعة الجامدة :** كالشمس ، والضياء ، والنور ، والنار ، والصباح ، والضحى ، والنبات ، والسوائل ، والتضاريس ، والبحر ... أو مصادر من **الطبيعة المتحركة :** كالحيوانات والطيور ، والحشرات ، والزواحف ... أو مصادر تتعلق **بالإنسان :** صفاته ، وأحواله ، وحيانه ، ومماته .. أو مصادر تتصل **بالآلات** والأدوات والمعادن .

وطبيعةُ الصور المستمدة من الطبيعة تُبَيِّن — إلى حد كبير — نزعاتِ الشاعر وميولَه وأحوالَه النفسية ، كما تساعد على إظهار طبيعته الإنسانية ؛ إذْ ليست الصور المتسمة بالقوة والشراسة كغيرها المتصفة بالضعف والألفة .

أما المصادر الثقافية التى يستمد منها الشاعر مادته فمنها مايتصل بالأدب الذى ينتمى إليه ، ومنها مايرتبط بالدين والأخلاق ، و بعض هذه المصادر مستمد من التاريخ ، والبعض الآخر نابع من الأدب الأجنبى . هذه المصادر الثقافية هى التى تُبْرِزُ ثقافة الشاعر وسعة اطلاعه ، كما تظهر مدى شيوع النزعة الدينية فى شعره وإلى أى حد يعتز بتاريخه وقوميته .

و بقيام علاقة التشابه يحدث مايسمى بالتداعى الذى يَعنى « التقارب الذى يَحْدُثُ بين الموصوف وصورته بسبب ارتباط أحدهما بالآخر ارتباطا عضو يا ، وإمكانية قيام أحدهما مقام الآخر والدلالة عليه » (٦٠) . وهذه العلاقات — علاقات التداعى — إما أن تنبنى على المجاز ، وإما على الحقيقة ، وإما على الوهم .

أما التى تُبنى على المجاز فتتمثل فى المجاز المرسل و « هو أسلوب من الكلام قوامه الاستغناء عن اللفظ الأصلى والتعبير عن المعنى بلفظ يدل على معنى آخر فى أصل اللغة » (٦١) ، وفى المجاز العقلى الذى يعنى « إسناد الفعل أو ما فى معناه إلى غير ما هو له بعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقى » (٦٢) . وأما التى تُبنى على الحقيقة فتمثلها الكناية والإشارة والرمز والتعريض والدوران والتلطيف (٦٣) .

فأما العلاقات التى تُبنى على الوهم فتتمثل فى التورية وهى « ضرب من فك الطلاسم التى فى سحر اللغة لاستكناه سر الوجود لأنها تقوم على صهر المدلولين اللذين يتسع لهما اللفظ الواحد فى بوتقة مشتركة على سبيل الوهم » (٦٤) ، وأسلوب التورية هو « تفكه لغوى ، ولكنه مولد لطاقات دلالية تعزز شعرية الشعر » (٦٥) .

المعارضات : شخصية الشاعر فى معارضاته لاتذوب ذو بانا كاملا ؛ إذْ هى واضحة فيها كما فى بقية شعره ، والشاعر يلجأ إلى هذه المعارضات لِيُثْبِتَ مدى ما يمتاز به التراثُ من ثروات لغوية وشعرية ،أو ليبرز ملكاته اللغوية ، أو ليؤكد مقدرته على محاكاة القدماء .

ومهما كانت علة اللجوء إليها فهى — فى النهاية — تأكيد على مدى اطلاع الشاعر على التراث الشعرى ، وهى إضافة جديدة لمن سبقه .

الحكايات : فيما يتصل بمصادر الرواية فى الحكايات يتضح أن شيوع صورة حيوان معين أو طائر بذاته بصورة لافتة للنظر و بدرجة يفوق بها نظراءه يعطى مؤشرا عن نزعة الشاعر وميوله الحياتية ونظرته إلى الحياة .

وختام الحكاية سواء أقام على الحكمة أم على غيرها — تلخيصٌ لها أو للهدف منها وتجميع لما يمكن استخلاصه منها من عظات وعبرو « مصب لأحداث الحكاية وملتقى لمختلف الناظرين فى هذه الأحداث » (٦٦) . أما المقدمة فقد يُستغنى عنها وصولا إلى الغرض مباشرة .

وإذا كانت الخطابة هى الطاغية على الحكايات يصبح هذا امتدادا أمينا للشعر العربى ، أما إذا كان الحوار هو السمة الغالبة فيكون التأثر بالغرب أبين .

والزمن الماضى فى الحكاية يوحى بأن الشاعر يقص أحداثا وقعت فعلا ، لذا فإن الماضى آكد وأوقع من التعبير بالمضارع .

أما اللغة فقد تكون بسيطة لتناسب أعمار من وُضعت لهم هذه الحكايات ، إذ إن هدفها تعليمى أخلاقى أساسا ، وقد ترتفع لتلائم كل الأعمار .

الهيكل الداخلى للكلام :

(١)التراكيب : أ — التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير ظاهرة أسلوبية تعنى تغيير ترتيب العناصر التى يتكون منها البيتُ الشعرى و يكون لغاية يهدف إليها ، إمّا أنَّ الناحية الصوتية هى التى أوجبت ذلك ، أو بهدف إحداث توازن فى البيت أو لتجنب الثقل ، وكل ذلك يعد من المقتضيات الصوتية . وقد يكون التقديم والتأخير لأهداف معنوية كالتخصيص ولفت الأنظار إلى المقدّم .

ب : الاعتراض والزيادة :

الاعتراض بين عناصر الجملة قد يأتى تتميماللقافية والوزن . وقد يؤدى هذا الاعتراض إلى حدوث خلل فى السياق الشعرى وغموض فيه .

أما الزيادة فى السياق ــ وهو ما أطلق عليه البلاغيون مصطلحات « الإطناب » و « الإطالة » و « الحشو » (٦٧) ــ فقد تكون لازمة لزيادة الإفهام والتفصيل من بعد إجمال ، وقد تكون غيرَ ذات قيمة ولاتضيف جديدا إلى المعنى .

جـ ـ الحذف : يلجأ الشاعر إلى الحذف للإيجاز والاختصار أو لترك الخيال للمتقبِّل كى يتصور كل أمر ممكن . وقد يكون الحذف مراعاة للوزن أو للوضوح بحيث إن المعنى مع الحذف لايختل ولا يفسد ، على أن الحذف قد يؤدى ــ فى بعض الأحيان ــ إلى الثقل فى التراكيب والغموض فى المعنى .

(٢) التعابير:

تتضح فى التعابير التى ينقلها الشاعر أو يقتبسها ثقافتُهُ ومدى اطلاعه على ميادين الفكر المختلفة . والشعراء على اختلاف ألوانهم واتجاهاتهم يَظْهَرُ فى شعرهم تأثرُهُم بالموروثات واقتباسُهُم من التعابير التى خَلَّفَهَا سابقوهم . وأول هذه الموروثات يتمثل فى القرآن والأحاديث النبوية ، و يرجع ذلك إلى أن هؤلاء الشعراء لَمَّا كانوا يهدفون من اقتباساتهم إلى « تقوية الكلام لم يكن بدّ من تقويته بما هو أشرف منه » (٦٨) .

وقد يَنْقُلُ الشاعرُ التعبيرَ الجاهز بِرُمَّتِهِ دون تحوير أو تغيير واضعا إياه فى الإطار الملائم له ، كما قد يُبَدِّلُ فيه بما يكسبه إيحاءات جديدة ما كانت له فى الأصل .

دور الحكمة فى القصيدة :

تؤدى الحكمة دورا هاما فى القصيدة ، فهى فى المقدمة « تلعب دور المنبه إلى الاتجاه العام الذى يتخير الشاعر السير فيه » (٦٩) . كما أن ورودها فى المقدمة دليلٌ على أن الشاعر يبغى السير فى منهج تحليلى تمثل الحكمة فيه نقطة الانطلاق ويمثل الغرض المقصود نقطة الوصول (٧٠) . أما مجيئها فى ثانيا القصيدة فيعنى أن الشاعر يركز على ما بها من معانٍ قد تضيع فى بقية الأبيات أو ــ على الأقل ــ قد لاتبدو واضحة فيها .

أما إذا وردت الحكمة فى الخاتمة فهى بمثابة « إفراز عبرة المقصود وتمثيل ملحة الختام » (٧١) .

والشاعر يلخص فى الحكمة تجاربه وتجارب الآخرين و يَعْبُرُ فيها من الخاص إلى العام معتمدا على التجريد والتعميم . وحين يختم الشاعر القصيدة بحكمة منبتة الصلة بالموضوع الذى تدور حوله القصيدة فإنه بهذا « يشتت الذهن » (٧٢) مما يجعل المتقبّل يشعر بأنها مقحمة على القصيدة إقحاما .

الأساليب الإنشائية :

الأساليب الإنشائية تتميز بأنها تبعث الحيوية والحركة فى « مراحل النص إذا داخلته وتعرب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الباث إلى مساهمة المتقبل الذى يتحول فيها من متقبل مجرد إلى طرف مشارك » (٧٣) .

فالاستفهام لا يقتصر دورُهُ على معنى « الاستخبار ــ وهو معناه الأصلى ــ إلا فى ظاهر التركيب » (٧٤) ، إذْ يتعدى هذا المعنى إلى معانٍ أخرى لا يطلب فيها تعيين الجواب . وتكرير الأداة مع توالى التراكيب الاستفهامية يحدث نوعاً « من الرتابة ، تطول بها وقفة التأمل فتكشف عما فى نفس الشاعر من طرب خاص » (٧٥) .

أما تنويع الأداة فيعمل على إظهار « ما فى نفس الشاعر من حيرة غالبة وقلق عام » (٧٦) .

والأمر حين يَردُ فى طوالع القصائد يعمل على تنبيه المتقبل وتنشيط ذهنه ودعوته إلى التأمل ، وقد لا يكون ثمة مأمور موجه إليه الأمر ، بل المأمور « فى هذه الحالة هو الشاعر نفسه غالبا » (٧٧) . أما وروده فى غير الطوالع فيكون بهدف « عقد الحوار بين المعانى الجزئية وغرض القصيدة الرئيسى من حيث إن كلا من المعانى التى يؤديها ينزع إلى الاختصاص بغرض معين » (٧٨) .

أما النداء فانه يستخدم ــ حالة خروجه عن معناه الأصلى ــ بوصفه أداة « تنشيط لنفس المتقبل وتهيئة لطول نفس الشاعر » (٧٩) ، كما يؤدى فى بنية القصيدة الداخلية دورا هاما ؛ فهو يحدد مختلف المراحل تحديدا ماديا ومعنويا فى نفس الوقت إنه فاصل واصل يخفف وطأة الطول ويجوهر أمهات المعانى » (٨٠) .

أساليب أقسام الكلام :

(١) التنكير والتعريف :

وَضَحَ أن الأسماء المعرفة بـ (أل) الاستغراقية قد تتجاوز مدلولاتها من حيث دلالتها على جميع مشمولات الاسم إلى الإيحاء بوجود عناصر الكمال فى المسمى (٨١) ، ومثال ذلك قول شوقى :

وَأنَــا الــمُـــخْـتَـفِـى بِـتَـارِيـخِ مِـصْـر ... مَـنْ يَـصُـنْ مَـجْـدَ قَـوْمِـهِ صَـانَ عِـرْضَـا (٨٢)

وقد لا يفيد الاسم المعرف بـ « أل » الاستغراقية « غير الإشارة إلى حقيقة الشيء العامة دون مظاهره » (٨٣) ، من هذا قوله :

أوْسَـــخَـــا بـــالـــمَـــال ، أوْقَـــدْ ... دَمَ جَـــاهــاً وَانْــتِــسَـــابَـــا (٨٤)

فالمال فى البيت افاد « الماهية فى مستوى التجريد » (٨٥) .

أما (أل) العهدية فلا يشترط فى التعريف بها ورود المسمى فى السياق قبل تعريفه أو حضوره فى ذهن المتقبل ، إذْ من الممكن أن يجلبه إلى عِلْمِ المستقبِل السياقُ العام .

وهذا يتطلب من المخاطب أن يكون فى مستوى ثقافى ذى بال . فالمعهود ينبغى أن يكون سابقا فى الذهن بـأثر ثقافة واسعة لا بأثر سياق الكلام المحدود (٨٦) . من ذلك مثلا استعمال الشاعر « الوادى » للنيل و « القناة » لقناة السويس ، و « الثغر » للإسكندرية (٨٧) .

وافتراض أن المتقبل ذو ثقافة وعلم واسعين ، واعتماد الشاعر على ذلك ، قد يؤديان بالشاعر إلى أن يُورِدَ من المعرَّفات مايتسم بالانغلاق والغموض وعدم وضوح الدلالة .

كذلك فان النكرة المحضة قد تؤول إلى معرفة محضة أو إلى نكرة غير محضة . وإذا كانت النكرة المحضة « هى التى لم تشبها شائبة التعريف بوجه من الوجوه » (٨٨) ، فإن السياق العام يوجب النظر إليها على أنها من المعرَّفات (٨٩) ، ومثال ذلك كلمة « كهف » فى قوله :

شُـعُـوبُـكَ فِـى شَـرْقِ الـبِـلَادِ وَغَـرْبِـهَـا ... كَأصْحَابِ كَهْفٍ فِى عَمِيقِ سُبَاتِ (٩٠)

تعريف الاسم بوسيلتين معا : رغم أن الاسم لايمكن تعريفه بوسيلتين معا ؛ إلا أنه ــ فى أحوال معينة ــ قد يتجاوز هذه القاعدة ؛ فقد يعرف الاسم بالعلمية مع الإضافة ، كما فى أهرام الجلال فى قوله :

قِــفْ نَــاجِ أهْــرَامَ الـــجَــلالِ ونَــادِ ... هَــلْ مِــنْ بَـنَـاتِـكَ مَـجْـلِسٌ أوْ نَادِ (٩١)

كما قد يعرَّف الاسم بـ « أل » مع الإضافة ، ولم توجد هذه الطريقة فى الشوقيات « إلاّ فى الاسم المشتق القائم مقام فعله والمعرَّف « بأل » مضافا إلى ضمير متصل » (٩٢) ، ويمثل ذلك قوله :

إن البَنَاتِ ذَخَائر ....

وَالسَّاهِراتُ ....

والـبَـاكِـيـاتُـك حِـيـنَ يَنْـقَـطِعُ الـبُـكَـا   والزَّائِراتُكَ فِي العَرَاءِ النَّائِي (٩٣)

ففى (الباكياتك) و (الزائراتك) تعريف بهاتين الوسيلتين .

(٢) دلالة الأعلام :

هناك ضربان من الأعلام :

أ ـ أعلام الإخبار وهى التى تعلقت بها أطوار الحدث واقتضى تسلسل الحدث ذكرها » (٩٤) ، ومثال ذلك قول شوقى :

وَتَـاج مِـنْ فَـرائـدِهِ (ابـنُ سِـيـتِـى)
وَمِـنْ خَـرَزَاتِـهِ (خُـوفُـو) وَ (مِـيـنَـا) (٩٥)

ب ـ أعلام الإيحاء : « وهى التى سيقت للتصوير عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو الكناية » (٩٦) و ومن أمثلة أعلام الإيحاء قوله :

ولـدت لَـهُ (الـمَآمِـيـنَ) الـدَّواهِـي   وَلَمْ تَلِدِى لَهُ قَطُّ (الأمِينَا) (٩٧)

فـ « المآمين » (مثال الحلم والحزم) والأمين (مثال الغباوة والميوعة) (٩٨) .

والنوعان يختلفان من حيث الدلالة : فالأ ولى « دلالتها فى ذاتها » (٩٩) ، وأما الثانية فدلالتها ليست « فى ذاتها ولكن فيما وراءها من أبعاد ، وهى فى الجملة تعكس ثقافة وتبلور نظرة وتجلى صورا وخيالات » (١٠٠) .

ودور أعلام الإخبار ينحصر فى ضبط الإطار الزمنى وتحديد الإطار المكانى (١٠١) . وهى « لا تخلق جوا شعريا خاصا ... فقصارى دورها أنها توسع المعرفة » (١٠٢) .

أما أعلام الإيحاز فتتجاوز هذه الوظائف إلى الإسهام « فى شعرية التصيد » (١٠٣) ، أى أنها وسيلة فنية يستعين بها الشاعر فى إضفاء مزيد من الفن على شعره ، وفى تحقيق الغايات الجمالية التى يسعى إليها .

(٣) الضمير:

أ ـ الضمير العائد على لاحق :

« الضمير العائد على لاحق هو الضمير المتصل باسم و ينوب عن اسم ظاهر لاحق » (١٠٤) .

وأكثر ما يحوج الشاعر إلى اللجوء إلى هذا الضرورةُ ممثلة فى الوزن والقافية ، كما يلجئه إليه تجنبُ الثقل فى البيت الشعرى وتتمثل الضرورة وتجنب الثقل فى قول شوقى :

وَقَى الأَرْضَ شَرَّ مَقَادِيرِه   لَطِيفُ السَّمَاءِ ورحْمَانُهَا (١٠٥)

« فلو أحل الفاعل (وهو كامل العجز) فى محله الأصلى (أى بعد فعل « وَقَى ») لثقل التركيب بسبب طول الفاعل من ناحية وطول المفعول (فعل « وقى » يتعدى إلى مفعولين) من ناحية أخرى » (١٠٦) .

وقد يؤدى الإظهار بعد الإضمار إلى حدوث ثقل فى البيت وقلق ، من ذلك قوله :

لَوْعَصَيتُمْ كَاذِبَ اليَأْسِ فَمَا   فِى صِبَاهَا يَنْحَرُ النَّفْسَ الضَّجَرْ (١٠٧)

إذْ « نتج ثقل فى التركيب مرجعه إلى تأخير الفاعل : (اللاحق) على المفعول به وتقديم الجار والمجرور والمضاف إليه : (الضمير) مع كون الفعل يتعدى إلى مفعول به مذكور» (١٠٨) .

وقد تكون هذه الظاهرة إيجابية ، كما قد تكون سلبية ، أما الإيجابية فتتحقق حين تستخدم تَبَعاً لمقتضيات العملية التركيبية فى البيت بهدف إظهار العلاقة بين العناصر المكونة له ، « من ذلك مثلا الحاجة إلى تأكيد « الصلة بين مطلع البيت ومقطعه وإبراز الطرفين باشباعهما بالدلالة وذلك بتخصيص منزلتيهما للعنصرين الأصليين فى التركيب » (١٠٩) ، ومثال ذلك قوله :

فَتَحْيَا فِى مَرَاقِدِهَا   بِلَفْظٍ مِنْكَ أَعْظُمُهُ (١١٠)

« حيث جعل الفعل مطلعا والفاعل مقطعا فأحكم البيت » (١١١) .

وأما السلبية فتأتى حين يَنْجَرّ مع « استعمال الضمير العائد على لاحق فى مستوى التركيب خرق قاعدة المطابقة بمعاملة غير العاقل معاملة العاقل والعكس » (١١٢) ، مما قد يؤدى إلى حدوث ثقل فى التركيب أو إلى نشوء التباس فى المعنى . ومن أمثلة الإظهار بعد الإضمار المقرون بالثقل قوله :

بَالقُطْنِ لَمْ يَرْفَعْ قَوَاعِدَ مُلْكِهِ   فرعونُ ، والهرمانِ مِنْ بُنْيَانِهِ (١١٣)

« حيث صحب الإظهار بعد الإضمار وتأخير الفاعل عن المفعول ، تغيير آخر تمثل فى تقديم الجار والمجرور (بالقطن) على كل عناصر الجملة » (١١٤) . ومثال الالتباس فى المعنى قوله :

وَأَتَيْتُ مِنْ مِحْرَابِهِ   بِأَرُسْطَطَالِيسَ العَظِيمْ (١١٥)

إذ «يجوز تعليق الجار والمجرور (من محرابه) بالمخاطب ، كما يجوز تعليقها بأرسططا ليس بصورة تعمى الرسالة فى منطلقها .» (١١٦) .

ب ــ ضمير الفصل : هو ضمير منفصل زائد عن حاجة التركيب فى أصله يؤتى لتقوية اللحمة بين المسند إليه والمسند فى الجملة الاسمية عادة أو لداع من التركيب خاص أو لغير داع »(١١٧) .

جـ ـ وفرة الضمائر فى السياق :

قد تتوالى الضمائر فى السياق الشعرى فتؤدى إلى إحداث نوع من الموسيقى فى الأبيات ، وعلة اللجوء إليها تجنبُ التكرار، كما أن عودة الضمير على غير العاقل يساعد على التجسيم والتشخيص (١١٨) .

د ــ المطابقة بين الجمع والمجموع :

قد يُعامل غير العاقل معاملة العاقل ، فيضفى ذلك نوعا من التشخيص فتتولد صور مرئية (١١٩) ، مما يؤدى إلى إثراء الصور المسموعة وتقوية الدلالات المفهومة (١٢٠) .

دلالة المبانى ودلالة المعانى :

فيما يتصل بدلالة المبانى ظهر أن استعمال الشاعر الصيغ النادرة من المصادر أو الأسماء أو الأفعال وإيثارها على الشائع المألوف يعمل « على أحياء جوانب من اللغة ندرت أو أُهملت بدون إثقال كاهلها بالجديد » (١٢١) .

أما من حيث دلالة المعانى فإن استخدام الألفاظ القديمة لا يعد دليلا كافيا على توافر مظاهر القِدَم فى شعر الشاعر؛ إذْ ينبغى أولا التثبت من توافر الدلالات الأصلية فى تلك الألفاظ حتى يصبح طابع القدم ذا أثر فى شعره (١٢٢) .

وفرة حروف الجر فى السياق الشعرى :

وفرة حروف الجر فى السياق الشعرى قد تؤدى إلى ثقل فى التركيب وقد لاينتج أى ثقل فيه ، والمتحكم فى هذا « توزيعها على شطرى البيت أو المجموعة من أبيات القصيدة وكذلك بحسب تقارب معانيها أو تباعدها » (١٢٣) .

تلك أهم النتائج أمكن استخلاصها من « خصائص الأسلوب فى الشوقيات » ، وهى نتائج عامة حاولنا فيها العبور من الجزئيات إلى الكليات ومن الخاص إلى العام وصولا إلى إثبات سمات عامة لا تنطبق على شوقى فحسب ، بل على مدرسة الإحياء فى الشعر العربى والتى كان شوقى أحد روادها الكبار.

(٢) الأسلوب . دراسة لغوية إحصائية : (١٢٤)

تشتمل هذه الدراسةُ على قسمين : الأول : نظرى : و يهتم بتحديد ماهية الأسلوب ، و بيان أهمية الإحصاء فى دراسته ، ثم يتحدث عن قضايا أساسية فى دراسة الأدب ....

والآخر: تطبيقى : ويحاول دراسة الأساليب المختلفة طبقا لمعادلة العالم الالمانى أ. بوزيمان A. Busemann « الذى كان أول من اقترحها وطبقها على نصوص من الأدب الألمانى فى دراسة نشرت له عام ١٩٢٥ » (١٢٥) .

و يعتمد منهج الكاتب الإحصاء بوصفه وسيلة علمية فى دراسة الأسلوب باعتبار أن المنهج الإحصائى يتسم بضوابط وقوانين تعين على الوصول إلى أحكام موضوعية ، و يتخذ من معادلة بوزيمان مقياسا لتشخيص الأساليب المختلفة وتمييزها .

وتقوم هذه المعادلةُ أولا على « تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير: أولهما التعبير بالحديث (Active Aspect) وثانيهما مظهر التعبير بالوصف (Qualitative Aspect) و يَعْنى بوزيمان بأولهما الكلمات التى تعبر عن حدث أو فعل ، و بالثانى الكلمات التى تعبر عن صفة مميزة لشيء ما » (١٢٦) . وتطبيق هذه المعادلة يتم « بإحصاء عدد الكلمات التى تنتمى إلى النوع الأول وعدد كلمات النوع الثانى ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية » (١٢٧) ، و بعدها يمكن تحديد أدبية الأسلوب أو علميته ، فارتفاع حاصل القسمة يشير إلى أن « طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبى » (١٢٨) ، وانخفاضها يعنى أنه « أقرب إلى الأسلوب العلمى » (١٢٩) .

وأبحاث بوزيمان تقوم على دعامتين :

الأولى : ملاحظة « أن الكلام الصادر عن الإنسان الشديد الانفعال يتميز بزيادة عدد كلمات الحدث على عدد كلمات الوصف » (١٣٠) .

والثانية : أن « اللغة المنطوقة تمتاز بزيادة النسبة المذكورة على حين تمتاز اللغة المكتوبة بانخفاضها » (١٣١) . ومرجع ذلك ــ فى رأيه ــ « أن معدل السرعة فى الكتابة أكثر بطئًا منه فى

النطق لذا فإن الفواصل الزمنية بين تدوين الكلمات تؤدى إلى إتقان عملية تجسيد الأفكار وتحديدها (Substantation of Ideas) ويؤدى هذا بدوره إلى مزيد من استخدام الصفات على حساب استخدام الأفعال » (١٣٢) .

وهذا المنهج على أهميته فى مجال علم النفس من حيث إنه يفيد فى تحليل الشخصية ، وقياس مدى الانفعال والاتزان ، وغير ذلك من الأمور النفسية ، إلا أنه يصعب تطبيقه بصورته تلك ــ كما حددها بوزيمان ــ على اللغة العربية ، وذلك لعدم وجود فروق دقيقة بين « الوصف » و « الحدث » .

فمن الصفات ــ كاسم الفاعل واسم المفعول ــ مايعمل عمل الفعل ، ومن الأفعال ــ كالأفعال الناقصة وأفعال المدح والذم ــ مايفتقر إلى التعبير بوضوح عن الحدث (١٣٣) . ولذا استُبْدِلَ بمصطلحى « الوصف » و « الحدث » مصطلحا « عدد الأفعال » و « عدد الصفات » وأصبحت المعادلة كما يلى :

نسبة الفعل إلى الصفة = عدد الأفعال ÷ عدد الصفات

وتشمل المعادلةُ جميع الأفعال باستثناء مايلى :

(١) الأفعال الناقصة (كان وأخواتها إلا إذا استعملت تامة) .

(٢) الأفعال الجامدة : مثل نعم و بئس .

(٣) أفعال الشروع والمقاربة : مثل كاد وأخواتها (١٣٤) .

أما الصفات فقد خرج منها « الجملة التى تقع فى النحو التقليدى صفة سواء كانت جملة فعلية أو اسمية أو شبه جملة متعلق بمحذوف » (١٣٥) .

و يطلق الكتّابُ على هذه المعادلة ن ف ص أى نسبة الأفعال إلى الصفات ، وهى معادلة تستخدم « كمؤشر لقياس مدى انفعالية أو عقلانية اللغة المستخدمة فى النصوص ، ومن ثم استخدمت مقياسا لتشخيص الأسلوب الأدبى » (١٣٦) .

ويمكن تمييز الأساليب التى تتميز بارتفاع ن ف ص وما يقابلها مما يمتاز بانخفاضها على النحو التالى :

أساليب مرتفعة	أساليب منخفضة
النسبة (ن ف ص)	النسبة (ن ف ص)
ــ الكلام المنطوق .	ــ الكلام المكتوب .
ــ نصوص اللهجات .	ــ النصوص الفصحى .
ــ النصوص الشعرية .	ــ النثر .

ـ الأعمال الأدبية (القصة القصيرة والرواية والمسرحية)
ـ النثر الأدبى .

ـ قصص الجنيات .
ـ أعمال أدبية فى فترة
ـ الشباب لمؤلف ما .
ـ الأدب النسائى .
ـ المونولوج .
ـ الحوار.

ـ الأعمال العلمية .

ـ النثر الصحفى (الخبر والمقال والتعليق) .
ـ الحكايات الشعبية .
ـ أعمال أدبية لذات المؤلف
ـ فى الكهولة (١٣٧) .
ـ الأنتاج الأدبى لمؤلفين رجال (١٣٨)
ـ السرد والوصف .
ـ المونولوج .

وثمة ملاحظات على تطبيق هذا المقياس أولها أنه نسبى وليس مطلقا ، لذا فإن « دلالته محدودة بالنصوص التى تتم مقارنتها ، و يكتسب دلالته فى حدود هذه المقارنات » (١٣٩) .

وثانيها أن هناك عوامل تؤثر فى ارتفاع قيمة النسبة وانخفاضها ، منها مايرجع إلى الصياغة كاختلاف الفن أو وسيلة التعبير، فليس الشعر كالنثر مثلا ، والكلام المنطوق يخالف نظيره المكتوب ، ونصوص اللهجات تختلف عن النصوص الفصحى . ومنها مايعود إلى المضمون ، فالعمر والجنس يؤثران من حيث إن ارتفاع قيمة ن ف ص مرتبط بفترات الشباب وواضح عند المرأة ، وانخفاض القيمة يميز مرحلة الكهولة وظاهر عند الرجل .

والملاحظة الثالثة تتمثل فى أن بعض النصوص قد يشتمل «على مؤثرات تعمل فى اتجاهات متعارضة بحيث يكون الأثر المتوقع لبعضها رفع قيمة ن ف ص ، والأثر المتوقع لبعضها الآخر هو خفض قيمة ن ف ص »(١٤٠) .

ونتيجة ذلك إما إضعاف الاتجاهين ، أو أن يلغى أحدهما الآخر، أو تحييد دلالة ن ف ص(١٤١) .

و يقوم الكتاب بتطبيق هذه الفرضية على بعض الأساليب النثرية ويخلص إلى النتائج التالية :

(١) أن قيمة ن ف ص تتناقص تدريجيا مع تقدم مراحل العمر .

(٢) أن قيمة ن ف ص تميل إلى الارتفاع فى النصوص التى تعبر عن السيرة الذاتية والتى تقوم على السرد القصصى والتحديث عن الذكريات ، بينما تنخفض فى النصوص التى تعالج قضايا علمية أو اجتماعية مما يدل على أن للموضوع أثرا فى تحديد قيمة هذه المعادلة .

(٣) أن نسبة ن ف ص لاتتميز بالثبات عند المنشىء الواحد إذا إنها تختلف باختلاف الموضوع ، وعليه فإن مقولة بوزيمان « بثبات هذه النسبة عند المنشىء بقطع النظر عن الموضوع الذى يتناوله تبدو غير صحيحة » (١٤٢) .

و يدرس الكتابُ بعضَ النماذج من النثر الصحفى المعاصر و يثبت أن قيمة ن ف ص تنخفض « فى الأسلوب الصحفى بالنسبة لغيره من الأساليب الأدبية » (١٤٣) .

ثم يُعَرِّج البحث على دراسة الأسلوب فى المسرحية ، وهنا تبرز مشكلتان :

الأولى : هل المسرحية أقرب إلى الكلام المكتوب أم إلى الكلام المنطوق ؟ .

والثانية : « أننا إذا افترضنا أن المسرحية النثرية أكثر قربا من الكلام العادى فإن معنى ذلك أن تسجل ن ف ص فى المسرحية النثرية قيمة أعلى من قيمتها فى المسرحية الشعرية . أما إذا نظرنا إلى المشكلة من زاوية التمييز بين الشعر والنثر فإن النتيجة ستكون عكس ذلك تماما ، أى أن قيمة ن ف ص فى المسرحية الشعرية ستكون أعلى من قيمتها فى المسرحية النثرية » (١٤٤) .

و بتطبيق مقياس بوزيمان على بعض المسرحيات (١٤٥) ينتهى البحث إلى ما يلى :

(١) انخفاض ن ف ص فى « المونولوج والأحاديث الطويلة نسبيا » (١٤٦) ، وارتفاعها فى « الحوار والأحاديث القصيرة المتسمة بالحيوية » (١٤٧) .

معنى ذلك « أن ارتفاع قيمة ن ف ص مرتبط بقلة المونولوجات وسيادة طابع الحوار ، كما أن انخفاضها مرتبط على العكس من ذلك بطغيان المونولوجات على الحوار » (١٤٨) .

(٢) « ينشأ عن الفرض السابق أن قيمة ن ف ص تصلح أيضا مؤشرا إحصائيا لقياس درامية المسرحية وحيوية المواقف والحوار ، بحيث يكون ارتفاعها دليلا على قوة الجانب الدرامى وانخفاضها دليلا على ضعف هذا الجانب » (١٤٩) .

(٣) أن درجة تنوع ن ف ص يمكن أن تعطى « مؤشرا إحصائيا لتشخيص طبيعة العلاقة بين المؤلف وشخصيات مسرحيته ، بحيث ترتبط زيادة درجة تنوع ن ف ص بحيوية الشخصيات ، كما يرتبط انخفاض درجته بنمطية الشخصيات وشحوب تميزها لغويا » (١٥٠) .

و يعنى هذا كله « أن تتبع تطور قيمة ن ف ص بيانيا يمكن أن يَدُلّنا بمجرد النظر على نقاط الضعف فى البناء الدرامى لهذه المسرحيات » (١٥١) .

وأخيرا يطبق الكتابُ مقياس بوزيمان على الرواية و يستنتج أن قيمة ن ف ص ترتفع فى الحوار وتنخفض فى السرد . وثمة عاملان يؤثران فى ارتفاع هذه القيمة وانخفاضها وهما : العمر (Age) والجنس (Sex) (١٥٢) كما أن عدم التمايز بين السرد والحوار ، وانعدام السمات الفارقة بين هذين المستويين يؤديان إلى اضطراب قيمة ن ف ص . أما إذا كان الحوار مسرحيا مركزا فذلك

يؤدى إلى انتظام نسبة الأفعال إلى الصفات . و بالإضافة إلى تأثير عاملَى العمر والجنس فى قيمة ن ف ص هناك عامل ثالث يؤثر فى قيمتها ويميل بها نحو الارتفاع « وهو التأزم الانفعالى » (١٥٣).

و ينتهى الكتاب بتحديد أهم المجالات التى يمكن أن تستخدم فيها معادلة بوزيمان : ففى علم النفس اللغوى يمكن أن يستخدم المقياس فى تحديد درجة الانفعال ودرجة التوازن العاطفى ، وفيما يتصل بالمنشىء يفيد هذا المقياس فى تحديد جنس المؤلف ومعرفة شخصيته ، و بتطبيق هذا المقياس نستطيع أن نميز الأعمال العلمية من الأعمال الأدبية وأن نحدد فنون الشعر المختلفة (١٥٤) .

ب ــ الجهود الأوربية فى مجال التحليل الأسلوبى :

بعد هذين النموذجين العربين للتحليل الأسلوبى نعرّج على الجهود الأوربية فى هذا المجال لنعرض نموذجين آخرين ، وثمة هدفان من ذلك :

الأول : الوقوف على بعض طرائق التحليل الأسلوبى فى الغرب ، ومعرفة اتجاهاته .

والثانى : بيان الفوارق بين التحليلات العربية ونظيراتها الأوربية . والنموذج الأول تحليل أسلوبى يقوم به و يدوسون لقصيدة « التوقف بجوار الغابات فى ليلة جليدية » :

(Stopping by Woods on a Snowy Evening)

لروبرت فروست Robert Frost

أما النموذج الآخر فهو تحليل فقرة من كتاب « دراسات فى الأدب الأمريكى الكلاسيكى » :

(Studies in Classic American Literature)

للكاتب د . لورنس D.H. Lawrence يقوم به ريتشارد أوهمان . Richard Ohmann



(١) النموذج الأول :
« القصيدة » (١٥٥)

الترجمـــة

Stopping by Woods on a Snowy Evening	التوقفُ بجوارِ الغاباتِ فِي ليلة جليدية
Whose woods these are I think I know.	لِمَنْ هذه الغابات التِي أظنُّ أنِّي أعرِفُها .
His house is in the village though;	بَيْتُهُ فِي القَرْيَةِ وَلَكِنَّهُ
He will not see me stopping here	لَنْ يَرَانِيَ مُتَوقِّفاً هُنَا .
To watch his woods fill up with snow.	كَيْ أَرْقُبَ غَابَاتِهِ وَقَدْ امْتلأَتْ بالثَّلْجِ .
My littel horse must think it queer	إن حِصَانِي سَيَظنُّ أَنَّهُ شَيء غَرِيب
To stop without a farmhouse near	ألا أتَوَقَّفَ عَلَى مَقْرُبَةٍ مِنْ المَنْزِلِ الريفى
Between the woods and frozen lake	بَيْنَ الأَشجار والبُحَيرَة المُتَجمِّدَةِ
The darkest evening of the year.	فِي أكْثَرِ الأُمسيات ظَلاَما هَذَا العَام .
He gives his harness bells a shake	إنه يَهُزُّ أجراسَه
To ask if there is some mistake.	كَيْ يسألَ هَلْ ثَمَّةَ خطأ مَا .
The only other sound's the sweep	إنَّ الصَّوتَ الوَحِيد الآخر هو حَفِيفُ
Of easy wind and downy flake.	الريح اللَّينة وقشرة البَرد المتساقطة .
The woods are lovely dark, and deep	الغاباتُ جميلةٌ ومظلمة وعميقةٌ ومترامية الأطراف
But I have promises to keep,	لكنْ ثمة وُعُود علَّى أنْ أبَرَّ بهَا
And milles to go before I sleep.	وأميالٌ أقْطعُهَا قَبْلَ النَّوْم
And milles to go before I sleep.	وأميالٌ أقْطعُهَا قَبْلَ النَّوْم



التحليـــل

المقطع الأول : يبدأ و يدوسون بتحليل المقطع الأول من القصيدة فينبهنا إلى أنه يتميز بكثرة الضمائر « فالضمير I ورد مرتين فى السطر الأول ، والضمير « His » ورد مرتين أيضا : مرة السطر الثانى وأخرى فى السطر الرابع بالإضافة إلى هذه نجد أن « He » و « Me » يَرِدَان فى السطر الثالث » (١٥٧) .

ثم يربط التحليل بين الضمير الدال على الغائب وفكرة الملكية مستندا إلى ملاحظتين : الأولى وتتمثل فى تكرار « His » والثانية وهى أن فكرة المِلْكِية قد ظهرت بوضوح فى البداية الاستهلالية للقصيدة من حيث إن الجملة Whose woods وقد وضعت فى موضع استهلالى أى أن تحريك هذه الجملة من موقعها الطبيعى ووضعها فى موضع افتتاحى فى القصيدة يكسبانها منزلة خاصة كجملة ابتدائية تعبر عن الفكرة العامة . ثم يصل من هذا إلى افتراض مؤداه أن الموضع فى القصيدة بوجه عام ذو علاقة ما بالمِلْكية تماما كما أن له علاقة بالغابات .

أما الملاحظة الأولى والتى تتمثل فى تكرار « His » فى الجملتين : « His house » و « His woods » وفيهما يتصل اللفظان « House » و « Woods » بالضمير « His » مما يمكننا من التحقق من احتمال كون تواجدهما كما لو كان يحمل نوعا من المساواة (Equivalence) فى المعنى ، مما يشير إلى أن المنازل والغابات شيء واحد ، وأن الغابات قد امتلكت بنفس الطريقة التى امتلك بها المنزل . وهذا التماثل بين اللفظين فى سياق القصيدة لا يَعْنى أنهما متساويان فى المدلول اللغوى ، فاللفظ « Hous » يحوى ملمحا يشير إلى أنه مصنوع بينما التخصيص فيما يتعلق بـ « Wood » لا يعنى ذلك ... أما إذا عُدًّا متعادلين فى سياق هذه القصيدة فإن المنزل لن يفقد صفته وصنعته (Its feature / Artefact) والغابات لن تكتسبها » (١٥٨) .



ثـم يصل التحليل إلى الفعل اللافت للنظر فى السطر الرابع وهو « Fill up » وهو يرتبط بالأشياء المصـنوعـة أكـثـر من ارتـبـاطـه بـالأشـياء الطبيعية ولذا فنحن نفكر تلقائيا فى الأقداح (Glasses) والقنينات (Bottles) وصهاريج البترول (Petrol Tanks) أكثر من التفكير فى الغابات .

والـغـابـة ــ بـوصـفـهـا مـظهرا من مظاهر الطبيعة ــ ليست لديها الملامح ولا الصنعة الـخارجية ولا الـوعـاء (Receptacle) بـينما هذه الصفات كائنة فى مصطلـحات معجمية مثل القنينة وصهريج البـتـرول . و يعنى هذا أن الغابات ــ وقد اكتسبت هذه الملامح من السياق ــ إنما قدمت كأشياء مصنوعة وامتلكت بنفس الطريقة التى امتلك بها المنزل .

وأخيرا يفسر التحليل ماحَدَثَ من انتهاك لملكية الغير ، فالمقطع الأول يعبر عن إحساس الشاعر بأنه ليس له حق الوقوف ، لأن شخصا آخر قد اكتسب فعلا عدة حقوق فى الغابات بموجب الملكية . أما إذا أراد ــ أى الشـاعـر ــ الـتـوقـف والتمتع برؤية هذه الغابات التى لا يمتلك أيا منها فعليه أن يخالف بعض قوانين الملكية الـخاصة .

المقـطـعـان الـثـانـى والـثـالث : نلحظ فى هذين المقطعين أن ثمة تغيرا ، فالغابات لم تعد مذكورة بـوصـفـهـا عَقَاراً و (His woods) أصبحت « The woods » والأشياء المصنوعة والألفاظ الدالة على الـملـكـيـة الـشـرعـية صارت واجهات للطبيعة . لكن فكرة الملكية المرتبطة بالقيمة الإنسانية والنُظمُ مازالت مستمرة »(١٥٩) .

وإذا كـان الـتـمـلـك ــ فى المقطع السابق ــ مرتبطا بالضمير العائد على الغائب ، فإنه ــ هنا ــ يرتبط بالمتكلم فى « My little horse » والـحصان ــ فى المقطعين الثانى والثالث ذو دلالات هامة :

أولا : أنـه لا يـذكـر بـوصـفـه مُمْتَلَكاً فحسب ــ باعتباره جزءا من عالم الأشياء الثمينة ــ بل باعتباره مالكا أيضا ، فهو يَمْتَلِكُ أيضا : « His harness bells »

ثـانـيـا : أنـه ــ نتيجة لما سبق ــ يكتسب فى سياق القصيدة صفة الإنسانية مع أنه ذو ملمح غير إنسانى .

ثـالثا : أنه يظهر باعتباره رد فعل للكيان الإنسانى : هو لا يفهم لماذا كان ينبغى عليه أن يتوقف حيث لا يوجد مسكن لآدمى و بالتالى ليس هناك مبرر للتوقف لأ ية دواع اجتماعية عادية .

رابـعـا : أن أصوات أجراس الـخيل تقابل صوت الريح وإذا كانت الأولى قد أحدثها شعورٌ بـالأهـمـيـة الإنـسـانية فإن الثانى يمثل الحرية من التقييدات التى تفرضها مثل هذه الأهمية : الريح لينة فى الإحساس ، هذا اللفظ يعنى أنها حرة ولينة .

يُضاف إلى ذلك أن التعبيرين « Easy Wind » و « Downy Flake » قد ترددا في اتحاد و بنظام بنيوى و بطريقة مسجوعة وشبيه بهذا تخميناتنا من أن الصفات يقصد بها ان تفهم على أنها إشارة إلى نفس النوع من الصفة (١٦٠) . معنى هذا أنه من طبيعة الريح أن تكون لينة تماماً كما أنه من طبيعة القشور الثلجية أن تكون هابطة إلى أسفل .

والنتيجة التي يمكن الوصول إليها من كل ماسبق أن الغابات والريح والثلج المتساقط — في المقطعين الثاني والثالث — تبدو كرموز للحرية الطبيعية من التقييد ولفصل العالم من النظام الإنساني والالتزامات التي تحصره .

المقطع الرابع والأخير: نتوقف ثانية عند اللفظ « Woods » إذ يمثل جملة ابتدائية تعبر عن الفكرة العامة ومع ذلك فهو يُبْرِزُ هذه الفكرة والموضوع في جملة خبرية بسيطة .

فالغابات — هنا — لاتقدّم على أنها ممتلكات — بل تظهر بصفاتها التي تتصف بها : فهي جميلة ومظلمة ومترامية الأطراف .

والمِلْكية مرتبطة — في المقطع الأول — بالحقوق وفي المقطع الأخير بالالتزامات فاستعمال الفعل « Have » — هنا — ذو أهمية لأنه — بوصفه فعلا معجميا — يحمل معاني المِلكية ، لكنه إذا عُدّ فعلا مساعدا نمطيا (في التعبيرات مثل :

« I have to go » مثلا فإنه يحمل معنى الالتزام . هذان المعنيان للفعل « Have » يظهران في الجملة :

I have promises to keep.

على النحو التالي :

I have promises.

I have to Keep promises.

I have promises to keep.

وَ يَفْرُقُ التحليلُ بين ملكية الغابات وملكية الوعود من حيث إن « ملكية الوعود لاتمنح حقوقا ، إنما تفرض التزامات » (١٦١) .

ثم نجد بعد ذلك محاولتين لربط السطرين الأول والثاني وتقدير المحذوف فيهما .

أما المحاولة الأولى فتتم كما يلي :

The wood are lovely, dark and deep but(I cannot stay to enjoy them any longer because) I have promisis to keep.

وأما الثانية فتقوم على أساس أن الغابات والريح والجليد تمثل نوعا من الحرية الأولية للتخلص من القيود التي تسيطر على حيوات البشر. حينئذ تأخذ المحاولة الشكل التالي :

The woods are lovely, dark, and deep(and represent as such a reality of elemental freedom) but (my relity must be that of social constraints and this is represented by the fact that) I have promises to keep.

ففى النوم فقط تحرر من المسئولية .

وأخيرا يَذْكُرُ و يدوسون ــ باختصار شديد ــ المنهج الذى اتَّبَعَهُ والذى يتمثل فى الاعتماد على الإشارات اللغوية فى تفسير النص وتحليله .

ويخلص تحليله السابق إلى النتيجة التى تتمثل فى أن القيود الاجتماعية من الواجبات والالتزامات تقف فى جهة معارضة للحرية الطبيعية(١٦٢) .

و يتضح من هذا أن تحليل و يدوسون ينبنى على أساس اجتماعى نفسى ؛ إذْ يفسر الإشارات اللغوية والضمائر والأفعال تفسيرا اجتماعيا نفسيا بوصفها رموزا لمعان يهدف إليها الشاعر، فالغابات والريح وقشور البرد ترمز إلى الحرية التى يتطلع إليها الإنسان كى يتخلص من القيود التى تكبله والالتزامات التى تحاصره .

(٢) النموذج الثانى . الفقرة :(١٦٣)

The renegade hates life itself. He wants the death of life. so do these many «refomers»and »idealists»who glorify the savages in America. They are death- birds, life haters, Renegades. We cant go back. And Melville could'nt. Much as he hated the civilized humanity he knew. He couldnt go back to the savages. He wanted to. He tried to. And he couldnt Because in the first place it made him sick.

place it,made him sick.

الترجمــة(١٦٤)

إن المَارقَ يَكْرَهُ الحياةَ نَفْسَها. إنه يريدُ موتَ الحياةِ. كذلك يفعلُ كثيرٌ من « المُصْلِحين » و « المثاليين » الذين يمجِّدُونَ الهمجيين فى أمريكا . إنّهم طيورُ الموتِ كَارِهُو الحَياةِ مَارِقُون .

نحنُ لاَ نَسْتَطِيعُ العودةَ . وملْفِيل لاَيستطيعُ . و بنفس القَدْرِ كَرِهَ الإنسانيةَ المتحضرة التى

يـعـرفُها . إنَّه لا يستطيعُ العودة إلى الهمجيين إنه يرغب فِي العَودةِ . وقد حَاوَلَ ولَكِنَّهُ لَمْ يستطعْ . لأن هذا فى المَقَامِ الأ ول قد جَعَلهُ مَرِيضاً .

التحليـــل

يقدم أوهمان تحليلين للفقرة السابقة . ينبنى أولهما على فحص « البِنَى التركيبية التى استخدمها المؤلـف »(١٦٥). وفيه يرى أن فى الفقرة السابقة عديدا من الـحذوفات تتخلل معظم الـجمل التى تشتمل عليها . و بإرجاع العناصر المحذوفة يمكن افتراض أن الفقرة هى كما يلى (١٦٦) :

The renegade hates life itself. He wants the death of life. so do these many «reformers» and « idealists» who glorifly the savages in America [want the death of life] They are death birds.[they are] life haters. [They are] renegedes.

We cańt go back. And Meville couldńt [go back].[Melville couldńt go back, as] much as he hated the civilized humanity he knew. He couldńt go back to the savages. He wanted to [go back to the savages]. He tried to [go back to the savages]. And he couldńt [go back to the savages].

أمـا الـتـحـلـيـل الثانى الذى يقدّمُهُ أوهمان لنفس الفقرة « فيتعلق بالاختيار الـخاص للألفاظ أكثر من تعلقه بالوحدات التركيبية(١٦٧) .

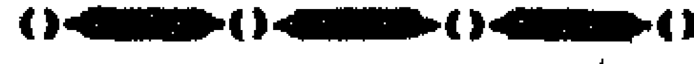
يـلاحـظ أوهمـان أن فى هـذه الفقرة محاولة متأنية فى اختيار الألفاظ من أجل قيمتها فى إحْدَاثِ صـدمـة وذلـك بدلا من المرادفات الأكثر ملائمة وتجريدا وليس أدل على أهمية هذا الاختيار المتعَمَّد لألـفـاظ بعينها من أن الفقرة يمكن أن تقرأ بطريقة مختلفة إذا استبدلنا بالهمجيين (Savages) العبارة الـدارجـة على الـنـمـط الـحـديـث» الـشـعـوب غير المـتـطـورة تـكـنـولوجيا Non-Thechnological Advanced peoples ثـم يـصـل إلى اسـتـنـتـاج يـتـمـثـل فى أن الـتـجـريـد أو تـلـطـيـف المـعـنـى (أو نـقـيـضـهـا الـتـصـريـح بـالمـعـنـى) تـبـدو بـوصـفـهـا خـاصـيـة أسـلـوبـيـة شـخـصـيـة واجتماعية أيضـًا .

و يـقـوم تحـلـيـل أوهمـان الأ ول على أسـاس أن ثـمة حذوفات كثيرة فى الفقرة ، وهذا الـحذف الـشـائـع يرجع إلى تدفق الأفكار بحيث إن الجُمَل تتميز بالقِصَر والاختصار غير المخل . على أن هذا الـحذف كان فى مجمله معلوما ففى حذف المسند إليه فى :

They are death birds. [They are] life haters.
[They are] renegades.

نلاحظ قِصَرَ الجمل وقوتها وسرعتها ، بالإضافة إلى أن وجود المسند إليه فى الجملة الأولى قد دَلَّ على ما هو محذوف بعده .

أما التحليل الثانى فمبنى على أن هناك اختيارا متعمَّدا لألفاظ بعينها فيها تلطيف للمعنى وحسن الكناية والتعبير عن معان سيئة بطريقة مستحبة .



(1) H. G. Widdowson, «Stylistics and the Teaching of Literature», P. 116.

(2) Ibid, P. 116.

(3) René Wellek, «Stylistics, Poetics and Criticism», P.65.

(4) R.A. Sayce, «Style in French Prose»P.4.

(5) Robert B. Kaplan, «Annual Review of Applied Linguistics», Newbury House Publishers, Inc., U.S.A. 1983, P.124.

(6) R.A. Sayce, «Style in French Prose», P. 6.

(٧) اوستن وارين ورينيه و يليك : نظرية الأدب . ص٢٣١ ، ٢٣٢ .

(٨) المرجع السابق : ص٢٣٢ .

(٩) د. محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ص٢٨٩ .

(١٠) أوستن وراين ورينيه و يليك : نظرية الأدب ص٢٣٣ ، ٢٣٤ .

(11) Anne Cluysenaar, «Aspects of Literary Stylistics», P. 20.

(١٢) وانظر حول المقولة الشهيرة لبوفون :Buffon

R.A. Sayce, «Style in French Prose», P.5.
Buffon:
A- Louis T. Milic, «Rhetorical Choice and Stylistic Option: The Conscious and Unconscious Poles», in »Literary Style: A Symposium, p.77.
B- Leo Spitzer, «Linguistics and LIterary History», P. 11.
Le Style est L'oeuvere Même.
R. A. Sayce, «Style in French Prose»,P. 5.

(13) Ibid, P. 5-6.

(14) Ibid.,P. 5.

(15) Ibid., P. 6.

(١٦) محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات .
منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ .

(١٧) يُقصد بالترديد « إعادة اللفظ بعينه ولكن بفارق دلالى جزئى فى استعماله ثانيا ليس موجودا فى استعماله أولا » : خصائص الأسلوب فى الشوقيات ص ٦٠ . ومن الترديد قول شوقى :

وَتَعَطَّلَتْ لُغَةُ الكَلامِ وَخَاطَبَتْ عَيْنَيَّ فى لُغَةِ الهَوَى عَيْنَاكِ

المرجع السابق ص ٦٠ .

(١٨) المرجع السابق ص ٦٢ .

(١٩) يقصد بالترادف الحقيقى أن يكون بين اللفظين المتجانسين ترادف رغم اختلاف أصل كل منهما ، و بالترادف الازدواجى أن يكون اللفظان المتجانسان من أصل واحد .
خصائص الأسلوب فى الشوقيات ص ٦٩ .

(٢٠) المرجع السابق ص ٧٠ .

(٢١) المرجع السابق ص ٧٢ .

(٢٢) المرجع السابق ص ٧٦ .

(٢٣) المرجع السابق ص ٧٦ .

(٢٤) المرجع السابق ص ٧٤ .

(٢٥) المرجع السابق ص ٧٩ .

(٢٦) المرجع السابق ص ٧٩ .

(٢٧) المرجع السابق ص ٨٥ ، ٨٦ .

(٢٨) يُقصد بالتصدير « رد أعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه على بعض و يسهل استخراج قوافى الشعر ، وذلك بترديد لفظ من ألفاظ البيت أو تكراره فى مقام المقطع » .
المرجع السابق ص ٨٧ .

(٢٩) المرجع السابق ص ٨٧ و « المقطع هو المفرد المتخير لختام البيت والإطار الذى يحتضن كل عناصر القافية أو بعضها » .
المرجع السابق ص ٨٧ .

(٣٠) هذه الموضّحات من خصائص الأسلوب فى الشوقيات ص ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ .

(٣١) المرجع السابق ص ٩٢ .

(٣٢) المرجع السابق ص ٩٢ .

(٣٣) « المطلع هو المتخير لصدارة البيت » .
المرجع السابق ص ٨٧ .

(٣٤) يطلق التذييل « على نوع من ترديد اللفظ خاص ، تمثل فى استعمال اللفظ فى صدارة البيت وتكراره فى حشوه » .
المرجع السابق ص ٩٢ .

(٣٥) المرجع السابق ص ٩٨ .

(٣٦) المرجع السابق ص ٩٨ ، ٩٩ .

(٣٧) المرجع السابق ص٩٨ .

(٣٨) المرجع السابق ص١٠٢ .

(٣٩) المرجع السابق ص١٠٢ .

(٤٠) المرجع السابق ص١٠٢ .

(٤١) المرجع السابق ص١٠٣ .

(٤٢) المرجع السابق ص١٠٣ .

(٤٣) المرجع السابق ص١٢٧ .

(٤٤) المرجع السابق ص١٢٨ .

(٤٥) المرجع السابق ص١٢٩ .

(٤٦) المرجع السابق ص١٢٩ .

(٤٧) المرجع السابق ص١٣٠ .

(٤٨) المرجع السابق ص١٣١ .

(٤٩) المرجع السابق ص١٣٢ .

(٥٠) المرجع السابق ص١٣٣ .

(٥١) المرجع السابق ص١٣٣ .

(٥٢) المرجع السابق ص١٣٣ .

(٥٣) المرجع السابق ص١٣٣ ، ١٣٤

(٥٤) المرجع السابق ص ١٣٧ .

(٥٥) المرجع السابق ص١٣٧ .

(٥٦) المرجع السابق ص١٣٧ .

(٥٧) المرجع السابق ص١٤٧ .

(٥٨) المرجع السابق ص١٤٩ .

(٥٩) المرجع السابق ص ١٥٠ .

(٦٠) المرجع السابق ص٢٠٧ .

(٦١) المرجع السابق ص٢٠٨ .

(٦٢) المرجع السابق ص٢١٠ .

(٦٣) المرجع السابق ٢١٣ ، ٢١٧ ، ٢٢٠ ، ٢٢٢ ، ٢٢٤ ، ٢٢٧ .

(٦٤) المرجع السابق ص٢٣٢ .

(٦٥) المرجع السابق ص٢٣٢ .

(٦٦) المرجع السابق ص ٢٧٥ .

(٦٧) سبق التعرض لمصطلحى الإطناب والإطالة فى هذا البحث . أما مصطلح الحشو فيعنى زيادة اللفظ فى السياق بحيث « إذا حذف منه بقى المعنى على حاله » .
ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٢١١ .

(٦٨) خصائص الأسلوب فى الشوقيات ص ٣٢٢ .

(٦٩) المرجع السابق ص ٣٣٦ .

(٧٠) المرجع السابق ص ٣٣٦، ٣٣٧ .

(٧١) المرجع السابق ص ٣٣٩ .

(٧٢) المرجع السابق ص ٣٤١ .

(٧٣) المرجع السابق ص ٣٥٠ .

(٧٤) المرجع السابق ص ٣٥٠ .

(٧٥) المرجع السابق ص ٣٥٢ .

(٧٦) المرجع السابق ص ٣٥٢ .

(٧٧) المرجع السابق ص ٣٦٢ .

(٧٨) المرجع السابق ص ٣٦٧ .

(٧٩) المرجع السابق ص ٣٦٧ .

(٨٠) المرجع السابق ص ٣٧٠ .

(٨١) المرجع السابق ص ٣٧٩ .

(٨٢) المرجع السابق ص ٣٧٩ .

(٨٣) المرجع السابق ص ٣٧٩ .

(٨٤) المرجع السابق ص ٣٧٩ .

(٨٥) المرجع السابق ص ٣٧٩ .

(٨٦) المرجع السابق ص ٣٨٠ .

(٨٧) المرجع السابق ص ٣٨٠ .

(٨٨) المرجع السابق ص ٣٨٢ .

(٨٩) المرجع السابق ص ٣٨٢ .

(٩٠) المرجع السابق ص ٣٨٢ .

(٩١) المرجع السابق ص ٣٨٤ .

(٩٢) المرجع السابق ص ٣٨٦ .

(٩٣) المرجع السابق ص ٣٨٧ .

(٩٤) المرجع السابق ص ٣٨٩ .

(٩٥) المرجع السابق ص ٣٩٠ .

(٩٦) المرجع السابق ٣٨٩ .

(٩٧) المرجع السابق ص ٣٩٠ .

(٩٨) المرجع السابق ص ٣٩٢ .

(٩٩) المرجع السابق ص ٣٨٩ .

(١٠٠) المرجع السابق ص ٣٨٩ .

(١٠١) المرجع السابق ص ٣٩٤

(١٠٢) المرجع السابق ص ٣٩٤ .

(١٠٣) المرجع السابق ص ٣٩٤ .

(١٠٤) المرجع السابق ص ٣٩٩ .

(١٠٥) المرجع السابق ص ٤٠١

(١٠٦) المرجع السابق ص ٤٠٢ .

(١٠٧) المرجع السابق ص ٤٠٢ .

(١٠٨) المرجع السابق ص ٤٠٢ .

(١٠٩) المرجع السابق ص ٤٠٤ .

(١١٠) المرجع السابق ص ٤٠٤ .

(١١١) المرجع السابق ص ٤٠٤

(١١٢) المرجع السابق ص ٤٠٥ .

(١١٣) المرجع السابق ص ٤٠٦ .

(١١٤) المرجع السابق ص ٤٠٦ .

(١١٥) المرجع السابق ص ٤٠٦ .

(١١٦) المرجع السابق ص ٤٠٦ .

(١١٧) المرجع السابق ص ٤٠٦ .

(١١٨) انظر المرجع السابق ص ٤١٠ .

(١١٩) انظر المرجع السابق ص ٤١٧ .

(١٢٠) انظر المرجع السابق ص ٤١٧ .

(١٢١) المرجع السابق ص ٤٣٧ .

(١٢٢) انظر المرجع السابق ص ٤٣٧ .

(١٢٣) انظر المرجع السابق ص٤٩٩ .

(١٢٤) د. سعد مصلوح : الأسلوب . دراسة لغوية إحصائية .
دار البحوث العلمية ، الكويت ، ط١ (١٤٠٠هـ — ١٩٨٠م) .

(١٢٥) المرجع السابق ص٥٩ .

(١٢٦) المرجع السابق ص٥٩ .

(١٢٧) المرجع السابق ص٥٩ .

(١٢٨) المرجع السابق ص٦٠ .

(١٢٩) المرجع السابق ص٦٠ .

(١٣٠) المرجع السابق ص٦٠ .

(١٣١) المرجع السابق ص٦٠ .

(١٣٢) المرجع السابق ص٦٠ .

(١٣٣) انظر المرجع السابق ص٦٢ .

(١٣٤) المرجع السابق ص٦٣ .

(١٣٥) المرجع السابق ص٦٣ .

(١٣٦) المرجع السابق ص٦٥ .

(١٣٧) يرجع ذلك إلى ارتباط « منحنى ن ف ص عادة بمراحل العمر ، فيميل إلى تسجيل قيم عالية فى الطفولة والشباب ، ثم يتجه إلى الانخفاض فى الكهولة » .
المرجع السابق ص٦٧ .

(١٣٨) تفسير ذلك ميل « قيمة ن ف ص إلى الارتفاع عند النساء فى مقابل واضح إلى انخفاضها عند الرجال » .
المرجع السابق ص٦٧ .

(١٣٩) المرجع السابق ص٦٧ .

(١٤٠) المرجع السابق ص٦٨ .

(١٤١) انظر المرجع السابق ص٦٨ .

(١٤٢) المرجع السابق ص٧٣ .

(١٤٣) المرجع السابق ص٧٣ .

(١٤٤) المرجع السابق ص٨١ ، ٨٢ .

(١٤٥) المسرحيات هى : « مصرع كليوباترا » و « مجنون ليلى » و « الست هدى » و « أميرة الأندلس » لأحمد شوقى . مع ملاحظة أن الأخيرة هى المسرحية النثرية الوحيدة والثلاث الباقيات شعرية ، وأن المسرحيتين الأوليين اللغة فيهما فصيحة ، بينما فى « الست هدى » يختلط بالفصحى بعضُ تعبيرات الحياة اليومية . أما « أميرة الأندلس » فبالإضافة إلى كونها نثرية فهى فصيحة اللغة .

(١٤٦) المرجع السابق ص٨٨ .

(١٤٧) المرجع السابق ص٨٨ .

(١٤٨) المرجع السابق ص٩٤ .

(١٤٩) المرجع السابق ص٨٨ .

(١٥٠) المرجع السابق ص٩٠ .

(١٥١) المرجع السابق ص٩٧ .

(١٥٢) المرجع السابق ص١٠٩ .

(١٥٣) المرجع السابق ص١١٦

(١٥٤) انظر « كلمة الختام » من المرجع السابق ، ففيها حصر للمجالات التى يمكن أن يستخدم فيها مقياس بوزيمان . ص١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥

(155) H.G. Widdowson, «Stylistics and the Teaching of Literature», P. 117.

(١٥٦) قام المؤلف صاحب هذه الدراسة ــ بهذه الترجمة .

(157) «Stylistics and the Teaching of Literature», P. 117, 118.

(158) Ibid., P.118.

(159) Ibid., P.119.

(160) Ibid., P.119.

(161) Ibid., P.120.

(162) Ibid., P-121.

(163) E.L. Epstein,, «Language and Style», P.19.

(164) Ibid., P.20.

(165) Ibid., P.19.

(166) Ibid., P.20.

(167) E.L. Epstein, «Language and Style», P.20.

الفصـــل الثالث

التناوب

التنـاوب هو إحلال كلمة ــ قد تكون اسما أو فعلا أو حرفا ــ محل غيرها مما يناظرها ، فتؤدى معناها وتنوب عنها فى السياق .

والتنـاوب فى اللغة فيه معنى التبادل وتقسيم الأمر الواحد وتوزيعه وفيه أيضا معنى الإحلال ، أى إحلال شىء محل شىء آخر ؛ إذْ « يقال للقوم فى السَّفَر : يَتَنَاوَبُونَ ، و يَتَنَازَلُونَ ، و يَتَطَاعمُونَ ، أى يـأكلـون عند هذا نُزْلَةً وعند هذا نُزْلَةً ، والنُّزْلَةُ : الطَّعامُ يصنعُهُ لهم حتى يشبعُوا ؛ يُقال : كانَ اليومَ علىٰ فُلان نُزْلَتُنَا ، وأكلْنا عند نُزلَتِنَا ، وكذلك النَّوْبَة ؛ والتناوبُ على كلّ واحدٍ منهُمْ نوبةٌ ينوُبُها ، أىْ طعام يومٍ » (١) .

وجاء أيضا فى اللسان : « تَنَاوَبَ القومُ الماء : تقاسموُهُ على المَقْلَةِ ، وهى حَصَاةُ القَسْمِ » (٢) وقيل أيضا : « تناوبنا الخطبَ والأمرَ ، نتناوبُهُ إذا قمنا به نَوْبَةً بعد نَوْبَة ... وهم يتناوبونَ النَّوْبَة فيما بينهم فى الماء وغيره . ونابَ الشىءُ عن الشىء ينُوبُ : قامَ مَقَامَهُ » (٣) .

وقيمة التنـاوب أنه لايُثْبِتُ المعنى الكامن فى الكلمة الواردة فى السياق فحسب ، بل تتم فى ذات الوقت عمليةُ استحضار للكلمة المنوب عنها ، ومايَنجرُّ عنها من معان ، فتَحْدُث عملية مزاوجة بين الكلمتين المنوب عنها والنائبة ، ومن ثَمَّ تَزَاوُجُ المعنيين ، مما يؤدى فى النهاية إلى إثراء المعنى .

إذن فالتناوب لايلغى معنى بمعنى آخر ، بل يثْبِتُ معنيين فى آن واحد .

وقد انقسم البحث فى التناوب عند البارودى إلى أربعة أقسام :

ــ أولا : التناوب فى الأفعال .

ــ ثانيا : التناوب فى الأسماء .

ــ ثالثا : التناوب فى المصادر .

ــ رابعا : التناوب فى الحروف .

وقد اعتمد البحث فى ظواهر التناوب عند تأصيل معانى الأفعال أو الأسماء أو المصادر ودلالاتها على معجم لسان العرب ط دار المعارف بتحقيق : عبد الله الكبير ، ومحمد أحمد حسب الله ، وهاشم محمد الشاذلى .

ومما يجدر ذكره أن البحث فى التناوب قد أفاد إفادة كبيرة من شرح الديوان وتعليقات شارحيه على القصائد خاصة الجزئين الثالث والرابع ، فكانت الشروح ـ فى كثير من الأحيان ـ مفتاحا للبحث فى ظواهر التناوب .

أولا : التناوب بين الأفعال :

وترد هذه الظاهرة فى سبعة وأربعين موضعا ، تتوزع على ست صور كما يلى :

الصورة الأولى :

أفعال تتعدى فى الأصل اللغوى بنفسها ، وتتعدى فى السياق بحرف جر:

ويمثل هذه الصورة عشرةُ مواضع :

(١) لقد أوْدَعَ البَيْنُ المُشِتُّ بِمُهْجَتِى ... نُدُوبًا ، كَـأَثْرِ الوَشْمِ مِنْ كَفِّ وَاشِمِ (٤)

فقد تعدى الفعل « أوْدَعَ » ـ بالباء ـ إلى مفعولين ، رغم أنه يتعدى فى الأصل بنفسه ، و بذا ناب عن فعل آخر يتعدى بالباء مثل « تَرَكَ » .

و بين الفعلين « أودع » و« ترك » علاقة وارتباط ، فـ « قَوْلُهُم » : دَعْ هذا .. أى اترُكْهُ ، وَوَدَعَهُ يَدَعُهُ : تَرَكَهُ ... » (٥)

وقيمة الفعل « أودع » ـ هنا ـ أنه يجعل هذه الندوب بمثابة وديعة عنده ، فامتزج معنيان : معنى الوديعة ومعنى التَّرْك .

(٢) ألاَ إنَّ أخْلاَقَ الرِّجَالِ وَإنْ سَمَتْ ... فَأَرْبَعةٌ مِنْهَا تَفُوقُ عَلَى الكُلِّ (٦)

فالفعل « فَاقَ » ، بعد تعديته بحرف الجر « على » ، صار نائبا عن فعل آخر يتعدى بهذا الحرف مثل « طَغَى » .

وثمة رابطة معنوية بين الفعلين : « فاق » و« طغى » ؛ ففى اللسان : « فاق الشيء فَوْقاً وفواقا : عَلاهُ .. وفاقَ الرَّجُلُ صاحِبَهُ : عَلاهُ وَغَلَبَهُ وفَضَلَهُ » (٧) أما « طغى » فإنه يتعدى بحرف

الـجـر « على » ، ولـعـل هـذا هو الدافع إلى إحلال « تفوق على » محل « تطغى على » وتدلنا قواعد معـانـى الـحـروف فى النـحـو العـر بى على أن من معانى حرف الـجر « على » فى السياق إفادته الاستعلاء المعنوى ، وقد اتضحت أوجه هذا الاستعلاء فى الموضع التالى :

وَقَـارٌ بِـلاَ كِـبْـرٍ، وَصَـفْـحٌ بِـلاَ أذىً وَجُـودٌ بِـلاَ مَـنٍّ، وَحِـلْـمٌ بِـلاَ ذُلّ (٨)

إذ فاقت هذه الـخصال الأ ربع ماعداها من خصال وطغت عليها .

(٣) فَـمَـا يَـمُـرُّ خَـيَـالُ الغَـدْرِ فِى خَلَدِى وَلاَ تَـلُـوحُ سِمـاتُ الـشَّرِّ فِـى خَـالِـى (٩)

فـقـد تـعدى الفعل « يمر » بـ « فى » وهو يتعدى فى الأصل بنفسه كما قد يتعدى بالباء و بعلى ، إذ يقال « مَرَّ عَلَيْهِ وَ بِهِ يَمُرُّ مَرا أى اجْتازَ.... ومَرَّ يَمُرُّ مَراً ومُروراً : جَاءَ وَذَهَبَ »(١٠) .

وهـذا الـفـعـل « يجوز أن يـكـون مما يتعدى بحرف وغير حرف »(١١) وهو فى السياق الشعرى الـسـابق يكون بمعنى فعل آخر يتعدى بـ « فى » مثل « يَرِدُ » و يكون المعنى على هذا أن خيال الغدر لايَرِدُ فى خَلَدِهِ ولايمر به ، يريد أنه لايعرف من الغدر قليله أو كثيره .

(٤) تَـأمـلْ إلَـى الـدُّنْـيَا بِـعَـيْـنِ بَـصِـيرةٍ لَـعَـلـكَ تَـرْضَـى بِـالـقَلِيلِ مِنَ القِسْمِ (١٢)

وفيه تعدى الفعل « تأمل » بـ « إلى » ـــ وهو فى الأصل يتعدى بنفسه أو بـ « فى » ـــ فصار نائبا عن فعل آخر يتعدى بـ « إلى » و يناظره فى المعنى مثل « انظرْ » .

و بين الـفـعـلين ـــ النائب والمنوب عنه ـــ ارتباط معنوى ؛ إذْ يقال : « تأملت الشىء أى نظرت إليه مستثبتا له . وتأمل الرجل : تثبت فى الأمر والنظر »(١٣) .

وهـو يـريـد أن يـقـول : انـظـر إلى الـدنيا وتأملها ، كأن المعنين : النظر والتأمل ، قد حضرا فى السياق .

(٥) فَـقُـمْ عَـاطِـنِـيـهَـا قـبل أنْ يَحْكُمَ النُّهَى عَـلَـى ، وَ يَسْتَهْوِى الزَّمَانُ عَلَى زَهْوِى (١٤)

حـيـث ورد الـفـعـل « يـسـتـهـوى » ـــ وهو فى الأصل يتعدى بنفسه ـــ متعديا بـ « على » ؛ إذْ يقال « اسـتـهـوتـه الـشـيـاطين : ذهـبـت بـهـواه وعقله ... »(١٥) و يقال « استهوته الشياطين هوت به وأذهبته »(١٦) .

فـالـفعل « يستهوى » ناب عن فعل آخر يناظره و يتعدى بـ « على » مثل « يقضى » . والمعنيان اللذان حضرا : .... قبل أن يقضى الزمان على شبابى فيذهب به .

(٦) فَكَأَنَّمَا افْتَرَسَتْ بِطَائِرِ حِلْمِهِ   مَشْمُولَةٌ ، أَوْسَاغَ سُم الأَسْوَدِ (١٧)

وفيه تعدى الفعل « افترس » بالباء ، وهو فى الأصل يتعدى بنفسه (١٨) ، فناب عن فعل آخر يتعدى بهذا الحرف مثل « هوى بـ » أو « فتك بـ » .
والمعنى الأول على الاستعارة : فكأن الخمر قد افترست طائر حلمه ، والمعنى الآخر : كأن الخمر قد هوت بعقله وأذهبته .

(٧) تَمَلَّ بِالمُلْكِ يَاعَبَّاسُ ، وابْقَ لَنَا   فِى نِعْمَةٍ لَمْ يُخَالِطْ صَفْوَهَا كَدَرُ (١٩)

حيث ناب فعل الأمر « تمل » عن فعل آخر يناظره و يتعدى بالباء مثل « تمتع » . و بين الفعلين رابطة قوية ؛ ففى اللسان « تَمَلّى إخوانه : مُتِّعَ بهم . يقال مَلاَّكَ الله حبيبك أى مَتَّعك به وأعَاشَكَ معه طويلا .... وتمليتُ عمرى استمتعتُ به » (٢٠) .
(٨) أُعَاشِرُهُمْ رَغْماً ، وَوِدِّى لَوْ انَّ لِى   بِهِمْ نَعَماً أَدْعُو بِهِ فَيُسَارِعُ (٢١)

فالفعل « أدعو » يتعدى بنفسه ، فيقال « دعوت فلانا أى صحت به واستدعيته .. » (٢٢) فيكون الفعل « أدعو » فى السياق السابق ــ نائبا عن الفعل « أصيح » الذى يمكن أن يتعدى بالباء .

(٩) لأى خَلِيلٍ فِى الزَّمَانِ أرافِقُ   وَأَكْثَرُ مَنْ لاَقَيْتُ خِبٌّ مُنَافِقُ ؟ (٢٣)

إذْ ناب الفعل « أرافق » عن نظير له يتعدى باللام مثل « أحن » أو « أميل » : والرفيق هو الصاحب فى السفر (٢٤) .

والمعنيان : من هو الصديق الذى أرافقه ؟ ... وأحن إلى مَنْ فى هذا الزمان ؟

(١٠) وَاصْطَحِبْ بِمَنْ   يَبْعَثُ المَرَحْ (٢٥)

حيث تعدى فعل الأمر « اصطحب » بالباء ، فناب عن مثيل له يتعدى بذات الحرف مثل « اقترن » . والفعلان بينهما صلة وثيقة ؛ إذْ يقال : اصطحب الرجلان ، وتصاحبا ، واصطحب القوم : صحبَ بعضهم بعضا » (٢٦) .

أى : اصطحب بمن يبعث المرح واقترن به .

ونلاحظ فى المواضع العشرة السابقة ارتباطا قويا بين الفعل الوارد فى السياق والآخر المنوب عنه إلى الحد الذى يكون فيه معنى الفعل المذكور ــ فى بعض الحالات ــ مرادفا فى الاستعمال لمعنى الفعل المراد .

والدلالة الفنية فى عملية استبدال فعل بآخر فى هذه الصورة تكمن فى الرغبة فى توسيع المعنى ، بحيث يتبادر إلى ذهن المتلقى معنيان بدلا من معنى واحد ، فينصرف العقلُ إلى كلا المعنيين معا ، مما يؤدى ــ فى النهاية ــ إلى إثراء معنى البيت .

الصورة الثانية :

أفعال هى فى الأصل اللغوى لازمة ، ولكنها وردت فى السياق متعدية .

وقد جاء على هذه الصورة موضعان : الأول قوله :

(١) تَـأَلَّـمْـتُ فُـقْـدَانَ الأحِبَّةِ جَازِعاً وَمَـنْ شَـفَّـهُ فَـقْـدُ الـحَـبِـيـبِ تَـأَلَّـمَـا[٢٧]

فالفعل « تألم » لازم غير متعد ، وقد تعدى ــ فى السياق ــ إلى مفعول به ، فصار نائبا عن نظير له مثل « تَحَمَّل » . وفى اللسان : « تألم فُلان من فُلانٍ إذا تَشَكَّى وتَوَجَّعَ منه » (٢٨) ، والتشكى والتوجع لا يحدثان إلا بعد تَحَمُّل . فثمة علاقة بين الفعلين تألم وتحمل .

والمعنيان الواردان : لقد تحملت فقدان الأحبة ... **وتألمت منه .**

أما الموضع الثانى فهو قوله :

(٢) تَجَافَى النَّومَ فِي طَلَبِ المَعَالِى وَطَـابَ لِـعَـيْـنِـهِ فِـيـهَـا الـسُّـهَادُ[٢٩]

إذْ تعدى الفعل « تجافى » إلى مفعول به ، وهو فى الأصل لازم ؛ ففى اللسان « جَفَا جَنْبُهُ عَنِ الفِراشِ وتَجَافِى : نَبَا عَنْهُ وَلَمْ يطمئنّ عَلَيْهِ . وجافيتُ جَنْبِى عَنِ الفِراشِ فَتَجَافَى » (٣٠) والفعل بعد تعديته ناب عن مثيل له يتعدى الى مفعول به مثل « هَجَرَ » . و بين الفعلين ارتباط فى المعنى .

والمعنيان : لقد ترك النوم .... بل هجره ، فالمعنى الثانى « الهَجْر » أقوى ــ من حيث الدلالة ــ من المعنى الأول .

وتبدو العلاقة واضحة فى هذين الموضعين بين الفعلين المذكورين فى السياق الشعرى والآخرين المنوب عنهما .

الصورة الثالثة :

أفعال تتعدى فى الأصل اللغوى اللغوى بحرف جر معين ، وتتعدى فى السياق بغيره :

وتأتى هذه الصورة فى ثلاثة عشر موضعا :

(١) مُتَشَابِهُ الطَّرفَينِ يُنْبِىء صَدْرُهُ   عَمَّا تَلَاحَقَ، فهو بَادِى المَعْلَمِ(٣١)

فالفعل ينبىء يتعدى بالباء ، وقد يتعدى بنفسه ، وقد ناب فى البيت عن فعل آخر يتعدى بـ « عن » مثل « يحكى » ، فينبىء معناه يخبر(٣٢) ، وبذا تتضح الصلة بين الفعلين : « ينبىء » و « يخبر» فشعره متشابه الطرفين ، يخبر صدره عما تلاحق و ينبىء به .

(٢) يَصْبُو بِهَا الحَكَمىُّ صَبْوَةَ عَاشِقِ   وَتَخِفُّ مِنْ طَرب عَرِيكَةُ مُسْلِمِ(٣٣)

حيث تعدى الفعل « يصبو» بالباء ، وهو يتعدى فى الأصل بـ« إلى » (٣٤) وبذا يكون قد ناب عن فعل آخر يتعدى بالباء مثل « يغرم » (٣٥) . و بين الفعلين الوارد فى السياق والآخر المقصود علاقة وثيقة ، فمن معانى الصَّبا : الميل إلى الشىء والشوق إليه (٣٦) والمرء لا يميل إلى الشىء إلا إذا أغرم به .

(٣) عَطْفاً عَلَىَّ ، فَلَمْ أطْلُبْ إلَيْكَ سِوَى   أنْ أمْتِعَ العَيْنَ مِنْ تِمْثالِكِ الحَسَنِ (٣٧)

إذْ تعدى الفعل « أمتع » بـ « مِنْ » وحقه أن يتعدى بالباء (٣٨) فناب بذلك عن نظير له يتعدى بـ « مِنْ » مثل « أملأ » .

والفعلان « أمتع » و « أملأ » بينهما رابطة ، فامتلاء العين من المنظر الحسن متعة ، فالعلاقة بين الفعلين : أملأ وأمتع علاقة سببية ، أى أن أولهما سبب للآخر .

(٤) وَكَذَا اللئيمُ إذَا أصَابَ كَرَامَةً   عَادَى الصَّدِيقَ ، وَمَالَ بالأخْوانِ (٣٩)

وفيه تعدى الفعل « مال » بالباء ، وهو يتعدى فى الأصل بـ « عن » و يفيد معنى الإعراض ، و يتعدى بـ « على » متضمنا معنى الظلم ، كما قد يَرِدُ لازما (٤٠) . وعلى ذلك يكون الفعل « مال » بمعنى فعل آخر يتعدى بالباء مثل « غَرَّرَ » .

والمعنيان : ... غرر بالإخوان ... وظَلَمَهُمْ .

(٥) أعَاذِلُ، خَلِّنِي وَشُئُونَ قَلْبِي | وَخُذْ مَاشِئْتَهُ فِي أيِّ شَانِ
فَقَدْ شَبَّ الهَوَى مَنْ رَامَ نُصْحِي | وَأغْرَى فِي المَحَبَّةِ مَنْ نَهَانِي (٤١)

حيث جاء الفعل « أغرى » متعديا بـ « في » وهو في الأصل يتعدى بالباء ، وقد يتعدى بنفسه (٤٢) . وهو ينوب في السياق عن فعل آخر يتعدى بـ « في » و يشابهه في المعنى مثل « أوقع » .

والمعنيان : ... لقد أوقعني مَنْ نهاني عن المحبة فيها ... وأغراني بها .

(٦) صَبَابَةٌ أغْرَتْ عَلَيَّ الأسى | وَدَلَّتِ السُّهْدَ عَلَى مَضْجَعِي (٤٣)

فالفعل « أغرى » ــ هنا ــ بمعنى « حَرَّضَ » وفي الإغراء حث وتشجيع وتحريض .

(٧) إنِّي فَقَدْتُ اليَوْمَ بَيْنَ بُيُوتِكُمْ | عَقْلِي ، فَرُدُّوهُ عَلَيَّ لأهْتَدِي
أوْفَاسْتَقِيدُونِي بِبَعْضِ قِيَانِكُمْ | حَتَّى تَرُدَّ إلَيَّ نَفْسِي أوْتَدِي (٤٤)

إذ تعدى الفعل « استقاد » بالباء ، وهو يتعدى بـ « مِنْ » (٤٥) ، فالأصل أن يقال : « استقيدوني من بعض قيانكم » ، أي : سألتهم أن يقتصوا لي من هؤلاء القيان . وعلى ذلك يكون الفعل « استقاد » بمعنى « بَادَلَ » أي : فبادلوني ببعض قيانكم . وبين الفعلين « استقاد » و « بادل » ارتباط ؛ فإذا كان القَوَدُ قتل النفس بالنفس (٤٦) ، فإن المبادلة تعني أخذ شيء مكان غيره (٤٧) .

(٨) عَلَيَّ أنني لَمْ آتِ فِي الحُبِّ زَلَّةً | تَغُضُّ بِذِكْرِي في المَحَافِلِ أوْ تُزْرِي (٤٨)

إذْ تعدى الفعل « تغض » بالباء ، والأصل أن يتعدى بـ « مِنْ » ، (٤٩) فناب عن مثيل له يتعدى بالباء مثل « تزرى » والمعنى في الفعلين يكاد يكون واحدا ، بل يمكن القول : إن اللفظين مترادفان ، ومن ثَمَّ فهذا الترادف يؤدي إلى تأكيد المعنى .

والمعنيان : ... تزرى بذكري وتغض منه ، أي تحقر من شأنه .

(٩) فَمَا بَلَغَتْ مَغِيبَ الشَّمْسِ حَتَّى | أضَافَتْ آتِيًا مِنْهُ بِمَاضِي (٥٠)

حيث تعدى الفعل « أضاف » بالباء ، والأصل بـ « إلى » (٥١) فصار نائبا عن نظير له يتعدى بالباء مثل « وَصَلَ » .

والمعنيان : ... وصلت آتيا بماض وأضافته إليه ، إذ الإضافة وَصْلٌ .

(١٠) أناةٌ يَرَاهَا اللَّهُ فِي الحُسْنِ آيَة يَدِينُ إِلَيْهَا جَاهِلٌ وَحَلِيمُ (٥٢)

إذْ تعدى الفعل « يدين » بـ « إلى » والأصل أن يتعدى باللام ، (٥٣) . فكان بذلك نائبا عن مثيل له يتعدى بـ « إلى » مثل « يميل » .

والمعنيان : يميل إليها جاهل وحليم ويخضعان لها .

(١١) وَلاَ تَعْتَرِفْ بِالذُّلِّ فِي طَلَبِ الغِنَى
فَإِنَّ الغِنَى فِي الذُّلِّ شَرٌّ مِنَ الفَقْرِ (٥٤)

والفعل « اعترف » يتعدى باللام ، فيقال « اعترف للأمر » أي صَبَرَ . و يتعدى بالباء ، فيقال : « اعترف بذنبه » أي أقَرَّ به ، كما يَرِدُ لازما ، فيقال : « اعترف فُلان » إذا ذَلَّ وانقاد (٥٥) .

والمعنى في السياق كان يقضي أن يتعدى الفعل باللام . و يكون المراد حينئذ : لاتصبر على الذل .... أما وقد تعدى بالباء فإنه ينوب عن فعل آخر يناظره و يتعدى بهذا الحرف مثل « رضى » .

والمعنى : « لا ترضى بالذل .. » و بين « الصبر » على الشيء « والرضا » به صلة قوية .

والمعنيان لا ترضى بالذل ولا تصبر عليه .

(١٢) لَهُ بَدَهَاتٌ لاَ تَغِبُّ ، وَعَزْمَةٌ مُؤَيَّدَةٌ ، تَعْنُو إِلَيْهَا الجَحَافِلُ (٥٦)

حيث تعدى الفعل « عنا » بـ « إلى » ، والأصل أن يتعدى باللام ؛ (٥٧) فناب بذلك عن مثيل له مثل « مال » . وثمة علاقة بين « العُنُوّ » أي الخضوع و « الميل » ، فالأول يعني الخضوع والطاعة (٥٨) ، والثاني يعني العدول إلى الشيء والإقبال عليه (٥٩) ، وإطاعة الأمر (أو الشخص) إقبال عليه .

والمعنيان : ... تميل إليها الجحافل وتخضع لها .

(١٣) فَلاَ تَسْأَلْ عَلَى مَا كَانَ مِنْهُ وَلاَ تَسْأَلْ عَلَى مَا كَانَ مِنِّي (٦٠)

والأصل : تسأل عن (٦١) ، و بذا ناب الفعل عن نظير له يتعدى بـ « على » مثل « يقف » . و بين الفعلين « سأل » و « وقف » ارتباط ، ففي السؤال عن الشيء استخبار عن أمره (٦٢) ، وفي الوقوف عليه فهم له وتبين لحقيقته (٦٣) .

والمعنيان : فلا تقف على (هذا الأمر) ولا تسأل عنه .

الصورة الرابعة :

أفعال تتعدى فى الأصل اللغوى بحرف جر، وترد فى السياق متعدية بنفسها .

وقوام هذه الصورة سبعة مواضع :

(١) طُفْتُ البلادَ، وَجَرَّبْتُ العِبادَ، فلَمْ ... أرْكَنْ لِخِلٍّ، وَلَمْ أجْنَحْ إلى سكَنِ (٦٤)

فالفعل « طاف » يتعدى بالباء، وبـ « على »، وبـ « فى »، فيقال : طاف بالقوم وعليهم .. وطاف حول الشيء ... وطاف فى البلاد ... (٦٥) أى أن الفعل كان ينبغى أن يتعدى فى السياق السابق « فى » ولكنه تعدى بنفسه، فصار نائبا عن فعل آخر مثل « زار » و يكون المعنى : « زرت البلاد »، وفى « الزيارة » طَوْف » أو « تَطْواف » .

والمعنيان : زرت البلاد وطفت بها (أو حولها ....) ومن الممكن أن يكون لفظ « البلاد » منصوبا على نزع الخافض .

(٢) إذَا ارْتَابَ أمْراً الهَيّبَنْهُ خَفِيفَةٌ ... تُمِيتُ الرِّضا بِالسُّخْطِ، وَالحِلْمَ بِالجَهْلِ (٦٦)

والفعل « ارتاب » يتعدى بالباء و يكون بمعنى اتَّهَمَ، و يتعدى بـ « فى » و يصير معناه : شَكَّ، وقد يتعدى بنفسه فيقال ارتبت فلانا أى : اتهمته (٦٧) .

وقد تعدى فى البيت بنفسه، إلا أن معناه حين يتعدى بنفسه لا يتواءم مع معنى البيت ؛ لذا فإنه **كان يجب أن يتعدي بـ« فى » أي : إذا شك فى أمر. فالفعل ارتاب — فى البيت — ينوب عن آخر يتعدى بنفسه مثل « خاف » أو « خشى »، أى : إذا خاف أمرا ...**

و بين الشك والخوف صلة نفسية وثيقة .

والمعنيان : إذا خاف أمرا وشكَّ فيه ....

(٣) فَيَابَرقُ حَدِّثْنِي، وَأنْتَ مُصَدَّق ... عَنِ الآلِ والأصْحَابِ مَافَعَلُوا بِتَغْدِي

وعَن رَوْضَةِ المِقْيَاسِ تَجْرِى خِلالَهَا ... جَداوِلُ يُسْدِيهَا الغَمَامُ بِمَا يُسْدِى (٦٨)

فالفعل « يُسْدِى » يتعدى بـ « إلى » من السَّدْى وهو المعروف، (٦٩) وقد تعدى فى البيت بنفسه نائبا عن نظير له مثل « يعطى » والفعلان بمعنى واحد ؛ فالأفعال « أسدى وأولى وأعطى

إدن فالعلاقة بين الفعلين ــ الوارد فى السياق والمنوب عنه ــ علاقة ترادف ، وحضور الفعلين فى السياق يؤكد المعنى و يقو يه . ومعلوم أن أسدى من حيث المعنى من أفعال المنح لأنها من أخوات **أعطى فتنصب مفعولين ليس أصلهما المبتدأ والخبر و يغلب تعديها إلى ، وقد وردت فى هذا السياق متعدية بغير إلى .**

(٤) **أمِينٌ عَلَى غَيْبِ الصَّدِيقِ إذَاوَنَتْ** عُهُودُ أناسٍ، **أوْ** تَطَرَّقَهَا فَترُ (٧١)

حيث إن الفعل « تَطَرَّقَ » يتعدى أصلا بـ « إلى » (٧٢) ، فناب فى البيت عن فعل آخر يتعدى بنفسه مثل « أصاب » أو « لَحِقَ » ، و بين الفعلين علاقة ترادف .

(٥) فقرتِّ لَى الخَيْرَ الذِى أنا رَاغِبٌ **وَبَاعدْنى** الشَّرَّ الذى أنا حَاذِرُ(٧٣)

إذْ إن الفعل « بَاعَدَ » يتعدى ــ فى الأصل ــ بـ « عن » و « بين » (٧٤) ، وقد ناب فى البيت عن مثيل له يتعدى بنفسه مثل « وَقَى » والتقدير : « قنِى الشَّرَّ . . »

و بين المباعدة (أو البعاد) والوقاية ارتباط فى المعنى .

(٦) أشْتَاقُ نجْدا وَسَاكِنِيه وَأيْنَ مِنِّى الغَدَاة نجْدُ ؟(٧٥)

فالفعل « اشتاق » يتعدى ــ فى الأصل ــ بـ « إلى » ، وقد ناب فى البيت عن فعل آخر يتعدى بنفسه و يناظره فى المعنى مثل « أحَبَّ » . والصلة واضحة بين الفعلين ، « فالشوق » لا يكون إلا عن « حُبّ » ، فالعلاقة بين الفعلين علاقة سببية ، أى أن أحدهما « الحب » مُسبب للآخر « الشوق » . **ويمكن أن يكون اللفظ « نجدا » منصوبا على نزع الخافض .**

(٧) إذَا أشْرْتُ لَهُمْ فِى حَاجَةٍ **بَدَرُوا** قَضَاءَهَا قَبْلَ أنْ يَرْتَدَّ إلْمَاعِى(٧٦)

والفعل « بَدَرَ » يتعدى أصلا بـ « إلى » (٧٧) ، وقد ناب هنا عن مثيل له يتعدى بنفسه مثل « أتمَّ » .

والعلاقة بين الفعلين تكمن فى أن البدور إلى الشىء يعنى الإسراع إليه(٧٨) ، وإتمام الشىء يعنى بذل الوقت والجهد فى سبيل إكماله ، فالهمة والعزم يجمعان بين المعنيين .

والمعنيان : . . . أسرعوا إلى الشىء وأتمُّوا تنفيذه .

الصورة الخامسة :

أفعال تتعدى فى الأصل اللغوى إلى مفعول به واحد ، وتتعدى فى السياق إلى مفعولين :

وتجيء هذه الصورة فى موضع واحد هو:

أُغَالِطُهُ قَوْلِى ، وَأَمْحَضُهُ الوَفَا كَأَنِّى بِمَا فِى صَدْرِهِ غَيْرُ عَالِمِ(٧٩)

فالفعل « غالط » يتعدى فى الأصل إلى مفعول به واحد(٨٠) ، ولكنه تعدى فى الموضع السابق إلى مفعولين هما : الهاء فى « أغالطه » وقول فى « قولى » ، والمعنى أخدعه بقولى .

والعلاقة بين الفعلين « أغالط » و « أخدع » تأتى من حيث إن أولهما يدل على الانحراف عن الصواب(٨٢) ، وثانيهما يشير إلى إظهار شىء مخالف لما يُخفيه المرء (٨١) ، أى أن كلا الفعلين يَعنى الابتعاد عن « المثالية » فى السلوك والتعامل .

الصورة السادسة

أفعال ترِدُ بمعنى أفعال أخرى :

وعدد مواضع هذه الصورة أربعة عشر موضعا :

(١) وَمَنْ عَرَفَ الدُّنْيَا رَأَى مَا يَسُرُّهُ مِنَ العَيْشِ هَمًّا يَتْرُكُ الشُّهْدَ عَلْقَمَا (٨٣)

فقد ورد الفعل « يترك » بمعنى فعل آخر أكثر ملاءمة منه فى سياق البيت وهو « يجعل » أى : همًّا يجعل الشهد علقما . « والتَّرْكُ : الجَعْلُ فى بعض اللغات »(٨٤) .

فالعلاقة بين الفعلين « يترك » و « يجعل » علاقة ترادف فى الاستعمال .

(٢) تَرَى لِخَوَابِيهَا أَزِيزاً، كَأَنَّهَا خَلايَا تَغَنَّتْ فِى جَوَانِبِهَا النَّحْلُ(٨٥)

فالأزيز ، وهو صوت غليان القِدْر(٨٦) ، لا يُرى ولكن يُسمع ، إذن فالفعل « ترى » بمعنى « تسمع » ، والفعل بهذا يدل على شدة اضطراب الخمر فى قدرها ، ذلك أن الرؤية أشد تأثيرا فى النفس وأكثر التصاقا بالذهن من السمع . و يلاحظ أن الفعلين « ترى » و « تسمع » حسيان ينبعان من حاستى البصر والسمع عند الإنسان ، فبينهما اتصال وارتباط وثيقان .

و يتكرر هذا الفعل « ترى » بكل دلالاته مرة أخرى فى قوله :

تَرَى بَيْنَهُمْ يَا فَرَّقَ اللهُ بَيْنَهُمْ لَهِيبَ صِيَاحٍ يَصْعَدُ الفَلَكَ العَالِى(٨٧)

والمعنى : تسمع صياحا كاللهيب . ومفعول « ترى » ، التى بمعنى تسمع فى هذا البيت ، هو فى الأصل الصياح بالطبع ، ولكن الشاعر عَمَدَ إلى صورة المضاف والمضاف إليه للمبالغة فبدلا من أن يقول : تسمع صياحا ملتهبا قال : ترى لهيب صياح ، فالرؤية تكون للهيب لا للصياح لأن الصياح يُسمع ولا يُرى .

(٣) لَمْ ينْظِمِ الحُوشِيَّ عُجْباً بِهِ ... وَلَمْ يُسَمِّ الوَرْدَ بِالحَوْجَمِ
لكِنَّهُ رَازَ الحِجَا ، فَاكْتَفى ... بِوَاضِحِ القَوْلِ عَنِ المُعْجَمِ (٨٨)

فالمقصود من قوله (فاكتفى بواضح القول عن المعجم) أن الممدوح قد آثر الكلام الواضح السهل وقنع به ، وترَكَ الغامض والمستبهم وتقرّ منه . إذن الفعل « اكتفى » يأتى بمعنى فعل آخر يماثله فى المعنى مثل « استغنى » وهو مرادفا (٨٩) .

وقد يكون الفعل « اكتفى » بمعناه — باعتبار أن فى الكلام حذفا — و يصبح التقدير : فاكتفى بواضح القول مستغنيا عن المعجم .

(٤) كَمْ حَكِيمٍ ضَلَّ فِيهَا ... فَاكْتَسَى بِالعِلْمِ جَهْلا (٩٠)

فلم يرد الفعل « اكتسى » بمعناه الأصلى ، وإنما وَرَدَ بديلا عن فعل آخر مثل « استبدل » (٩١) ، وهو أكثر دلالة على المعنى المراد ، ودليل ذلك « الباء » التى تلزم هذا الفعل وتدخل على المتروك وهو — فى السياق — العلم .

و بين « اكتسى » و « استبدل » صلة فى المعنى ، فالكسوة ما هى إلا استبدال حالة بأخرى ، أى استبدال الكسوة بالعُرى .

(٥) تُخادِعُنَا الدُّنْيَا ، فَتَلْهُو ، وَلَمْ نَخَلْ ... بِأَنَّ الرَّدَى حَتْمٌ عَلَى الحَيَوَانِ (٩٢)

فالفعل « نخال » المجزوم بـ « لم » — وهو فى الأصل بمعنى حسب أو ظن — يأتى هنا بمعنى « نتيقن » (٩٣) ، فالدنيا تخدع الإنسان فلا يتيقن بأن الموت محتوم على كل كائن حتى الحيوان .

و يَرِدُ نَفْسُ الفعل بمعناه السابق فى قوله :

وَأَصْدَعُ الخَصْمَ ، وَمَا خِلْتُنِي ... أُصْدَعُ إلا البَطَلَ الأَصْيَدَا (٩٤)

فالفعل « خال » كما يأتي بمعنى « ظن » يجيء أيضا بمعنى عَلِمَ (٩٥)، وعلى ذلك فالمعنى فى السياق : « ... وماعلمتنى أصدع إلا البطل الأصيدا » .

(٦) إنْ حَالَ أرْضَا حَمَى بالسَّيْفِ جَانِبَها
وَإنْ وَعَى نَبْأَةً مِنْ صَارِخٍ رَكِبَا(٩٦)

إذْ إن الفعل « وعى » ـ ومعناه : حَفظ وفَهِمَ وقبل(٩٧) ـ قد ورد هنا بمعنى « سمع » (٩٨) ؛ ودليل ذلك المفعول به الذى تلاه « نبأة » ومعناها الصوت الخفى (٩٩) .

وربما تكون العلاقة بين الفعلين « وعى » ـ وهو الفعل المذكور ـ و « سمع » ـ وهو الفعل المراد ـ مردها أن فى « سماع » الشيء فهم للمراد منه ، و « الفهم » أحد معانى الفعل « وعى » .

(٧) تَتْرُكُ المَاء لاَيَسُوغ لِظَامٍ وَتَرُدُّ الدَّمَ الحَرَامَ مُبَاحَا(١٠٠)

فالفعل « تَرُدُّ يأتى فى السياق بمعنى « تجعل » .

ويمكن أن نتبين العلاقة بين الفعلين ـ الوارد والمراد ـ ببيان أن معنى « الرَّدّ : صَرْفُ الشىء ورجعُهُ » (١٠١)، ومن المصدر الأخير « يقال : أرجع الله همه سرورا ، أى أبدل همه سرورا » (١٠٢)، أى أن الفعل « رَدَّ » يعود ـ فى النهاية ـ إلى معنى التبديل الذى يعنى « تغيير الشيء عن حاله » (١٠٣)، وهو مايتفق مع معنى الفعل المراد من سياق البيت وهو « تجعل » الذى يقصد به التحويل أى التغيير من حالة إلى أخرى .

فبين « ترد » و « تجعل » ترادف غير مباشر .

(٨) لَعَلَّ حَدِيثَ الشَّوقِ يُطْفِيء لَوْعَةً مِنَ الوَجْدِ ، أوْ يَقْضِي بِصَاحِبِهِ الفَقْدُ (١٠٤)

فالفعل « يقضى » فى البيت بمعنى « يذهب » أى يذهب بصاحبه الفقد يريد : يهلكه .

وثمة علاقة بين الفعلين ؛ إذ الفعل « قضى » فى اللغة على ضروب كلُّها ترجع إلى معنى انقطاع الشيء وتمامه(١٠٥)، ومنه القاضية أى الموت (١٠٦) و يقال أيضا قد قضى فلان أى مات ومضى (١٠٧) .

أما « ذَهَبَ به » فبمعنى أزالهُ (١٠٨)، أى أن انقطاع الشيء يعنى إزالته . فالفعلان بمعنى واحد .

(٩) لَوْلاَ اتِّقَاء الحَيَاءِ لاَعْتَضْتُ بالْحِلْمِ هُيَامًا يَحِيقُ بِالجَلَدِ(١٠٩)

فالفعل « اعتاض » بمعنى « استبدل » (١١٠) ؛ ودليل ذلك دخول « الباء » على المتروك وهو « الحلْم » .

والعلاقة بين الفعلين واضحة ، إذ يقال « اعتاضهُ منْهُ واستعاضهُ وتَعوَّضهُ كُلُّهُ : سأل العوَض » (١١١) ، كما يقال « عُضتُ فلانا وأعضتُهُ وعَوَّضْتُهُ إذا أعطيتُهُ بَدَل ما ذَهَب منْهُ » (١١٢) . والعوَض : البَدَل » (١١٣) .

أما الفعل المراد فى سياق البيت وهو « استبدل » فيقال فيه « تبَدَّل الشيء وتبدَّل به واستبدله واستبدل به ، كُلُّهُ : اتخذ منه بدلا » (١١٤) .

فالفعلان يعنيان ــ فى النهاية ــ إحلال شيء محل آخر.

(١٠) أيُّهَا السَّاهِرُونَ حَوْلَ وِسَادِى لَسْتُ منْكُمْ أوْ تَذْكُرُوا لِىَ تَجْدَا

....

وَنَسِيمًا إذَا سَرَى ضَوَّعَ الآ فَاقَ مِسْكًا ، وَعَطَّرَ الجَوَّ نَدًّا (١١٥)

إذ إن الفعل « ضَوَّعَ » بمعنى « ملأ » و « ضوعَ » ــ فى الأصل اللغوى ــ يعنى حَرَّك وهَيَّج (١١٦) .

والصلة بين الفعلين « ضَوَّعَ » و « ملأ » أنّ تضوع الريح يعنى انتشار رائحته ، وهو ما يتفق تماما مع معنى امتلاء الآفاق بالمسك ، إذ يقال « ضاعَ المسك وتضوَّع وتضيَّع أى تحرك فانتشرت رائحته » (١١٧) .

(١) شفتْ زجَاجَةُ فِكْرِى ، فارْتَسمْتُ بِهَا عُلْيَاكَ مِنْ مَنْطِقِى فى لَوْحِ تصوير (١١٨)

وارتسم ــ هنا ــ بمعنى « رسمت وصورت » (١١٩) والصلة بين الفعلين أن ارتسم يعنى امتثل ، كما يعنى كَبَّرَ ودَعَا (١٢٠) ، وامتثل الشيء يعنى ــ فيما يعنى ــ تصَوَّرَهُ (١٢١)

من هنا يبدو معنى امتثل الذى تشير بعض دلالاته إلى معنى التصوير ، وبذا تبرز العلاقة بين الفعلين المذكور والمراد .

(١٢) فكَمْ سَمَلُوا عَيْنًا بِهَا تُبْصِرُ العُلَا وَشَلُّوا يَدًا كانَتْ بِهَا رَايَةُ النَّصْر (١٢٢)

فالفعل « شل » بمعنى « قطع » ، لأن هذا الفعل يتعدى بالهمزة فيقال : أشَل (الله) يَدَهُ (١٢٣) .
والفعلان بينهما صلة قوية ، إذ إن أحد معانى الشلل « القطع » (١٢٤) .

(١٣) تقلّدتْ مِنْ جُمَانِ الشُّهبِ منطقةً مَعْقُودَةً بِوِشَاحٍ غَيْرِ مِقْلاقِ (١٢٥)

والفعل « تقلّد » — فى الأصل — يأتى فى قوله : تقلّد السيف أى حمله ، وتقلدت المرأة أى وضعت القلادة فى عنقها (١٢٦)

« وتقلد » — هنا — بمعنى « لبسَ » ودليل ذلك المفعول به « مِنْطَقة » إذ يقال : « انْتَطقَ الرَّجُلُ أى لَبِسَ المِنْطَق وَهُوَ كُلُّ ما شَدَدْتَ به وَسَطَكَ » (١٢٧) .

فالفعلان « تقلد » و « لبس » يشيران إلى معنى واحد .

(١٤) بَيْنَا تَرَاهُ كَالزُّلال لطافةً ....
أوْ كالتُّرابِ يَهِيلُ مِنْ عَقَدَاتِهِ أو كَالْهَواءِ يَجُولُ فى آفاقِهِ (١٢٨)

فالفعل « هَالَ » يتعدى بـ « على » فيقال هَالَ عليه التراب هيلا كما يتعدى بنفسه كما فى قوله : هَالَ الرَّمْلَ أى دفعه (١٢٩) . والفعل المطاوع فى الحالين « انهال » ، وهو المراد من سياق البيت (١٣٠) .

والصلة بين الفعلين واضحة ، فالفعل المقصود هو مطاوع المذكور .

وتتضح فى تلك الظاهرة العلاقة بين الأفعال المذكورة فى السياق الشعرى والأخرى المقصودة ، وهذه العلاقة تقوى — أحيانا — إلى الحد الذى يكون فيه الفعل المقصود هو المرادف من حيث الاستعمال اللغوى للفعل المذكور ، وتضعف — فى بعض الأحيان — حتى إنه ليبدو أنه ليس ثمة علاقة بينهما ، ولكن بالبحث فى معانى الفعل المذكور نجد المعنى القريب من مثيله المقصود ، ثم بالبحث مرة أخرى فى هذا المعنى القريب يتضح المراد . وتتباين العلاقة بين الفعل المذكور والآخر المراد على النحو التالى :

(١) الترادف التام بين المذكور والمراد : كما فى الأفعال يسدى/ يعطى ، و يترك/ يجعل ، واكتفى/ استغنى ، واعتاض/ استبدل ، واودع/ ترك ، وفاق/ علا ، وتمل/ تمتع .

(٢) الترادف غير التام بين المذكور والمراد : كما فى الفعلين « ترد » و « تجعل » ، فالرد يعنى رجع الشىء ، والإرجاع يعنى الإبدال أى أن الفعل « رَدَّ » يشير إلى معنى التبديل والتغيير وهو مايتفق مع مدلول الفعل « جعل » .

و يتضح هذا الترادف غير التام بين الفعلين « ينبىء » و « يحكى » فينبىء — فى الأصل — معناه يخبر ، وفى « الحكاية » إخبار .

(٣) وجود علاقة السببية بين المذكور والمراد ، بمعنى أن أحدهما سبب للآخر ، كما فى الفعلين « تألم » و « تحمل » ، والتألم لايحدث إلا بعد تحمُّل ، وفى الفعلين « اشتاق » و « أُحبُّ »

فالشوق لا يكون إلا عن حب ، وكذلك فى الفعلين « يصبو» و « يغرم » فمن معانى الصبا الميل إلى الشىء والشوق إليه ، والمرء لا يميل إلى الشىء إلا إذا أغرم به .

(٤) **اشتراك المذكور والمراد فى الدلالة** ، ومثال ذلك « القَوَد » و « المبادلة » ، فالقود قتل النفس بالنفس ، والمبادلة تعنى أخذ شىء مكان آخر .

وتتضح فكرة الاشتراك فى الدلالة فى الفعلين « اكتسى » و « استبدل » ففى الكسوة استبدال حالة بأخرى أى استبدال الكسوة بالعُرى ، وفى الفعلين « تسأل عن » و « تقف على » فالأول يعنى الاستفهام عن أمر ما ، والثانى يشير إلى الوقوف على أمر محدد بهدف فهمه .

وَ يُبْرِزُ هذه الفكرة أيضا الفعلان « ارتاب » و « خاف » ، فالأول يعنى الشكّ والاتهامَ ، والآخر يعبر عن شعور نفسى معين ، والفعلان « أغالط » و « أخدع » من حيث إن أولهما تشير دلالاته إلى الابتعاد عن الصواب ، بينما يعنى الثانى الانحراف عن الطريق السوى فى المعاملة .

كذلك يُظهر هذه الفكرة الفعلان « باعد » و « وقى » اللذان يشيران إلى معنى التجنب والوقاية .

(٥) **الارتباط المثالى بين المذكور والمراد** ؛ كما فى الفعلين « وعىَ » نبأة أى : سمعَ نبأة . فهو يفترض أن النبأة (أى الصوت الخفى) قد سمعت وفهم المرادُ منها ، ومن هنا تبدو المثالية بين الفعلين .

(٦) **الارتباط العكسى بين المذكور والمراد** ، كما فى « ترىَ » بمعنى « سمع » ، فالعلاقة بين الفعلين علاقة عكسية ، فأولهما مصدره حاسة الإبصار ، والآخر مصدره حاسة السمع .

(٧) **الارتباط الجزئى بين المذكور والمراد** ، ومثال ذلك الفعلان « شل » و « قطع » ؛ فالقطع أحد معانى الشلل .

إحصاء لظاهرة التناوب بين الأفعال فى ديوان البارودى :

الصورة الأولى :

أفعال تتعدى فى الأصل اللغوى بنفسها ، وتتعدى فى السياق بحرف جر :

(عشرة أفعال)

الفعل المذكور	الفعل المراد	الفعل المذكور	الفعل المراد
أوْدَعَ	ترك	إفْترَس	هَوَى
تفُوق	تطْغى	تمَلّ	تمتَّع

يَمرُّ	يَرِدُ	أدْعُو	أصيخُ
تأمَّلْ	انْظُرْ	أرَافِقْ	أحِنُّ
يَسْهُوَى	يَنْضى	اصْطَحِبْ	اقْتَرِنْ

الصورة الثانية :

أفعال فى الأصل اللغوى لازمة ، وترد فى السياق متعدية :

(فعلان)

الفعل المذكور	الفعل المراد	الفعل المذكور	الفعل المراد
تألَّمَ	تحمَّل	تجافى	هَجَرَ

الصورة الثالثة :

أفعال تتعدى فى الأصل اللغوى بحرف جر معين ، وتتعدى فى السياق بغيره :

(ثلاثة عشر فعلا)

الفعل المذكور	الفعل المراد	الفعل المذكور	الفعل المراد
تَنْبِيء	يحكى	تغُضُّ	تُزْرِى
يَصْبُو	يُغْرَمُ	أضاف	وَصَلَ
أمْتِعْ	أملأْ	يَدِينُ	يَمِيلُ
مَالَ	غرَّرَ	تعْتَرِفُ	تَرْضَى
أغْرى	أوْقَعَ	تعْنُو	تَمِيلُ
أغْرَى	حَرَّضَ	تسْأَلُ	تقِفُ
استقادَ	بَادَلَ		

الصورة الرابعة :

أفعال تتعدى ــ فى الأصل اللغوى ــ بحرف جر ، وترد فى السياق متعدية بنفسها :

(سبعة أفعال)

الفعل المذكور	الفعل المراد	الفعل المذكور	الفعل المراد
طَافَ	زَارَ	بَاعِدْ (بَاعِدْنى)	وَقى (قِنى)

ارتاب	خاف	اشتاق	أحبُّ
يُشْدى	يُغْطى	بَدَرَ	أتَمَّ
تَطرَّق	أَصابَ		

الصورة الخامسة :

أفعال تتعدى ــ فى الأصل اللغوى ــ إلى مفعول به واحد ، وتتعدى فى السياق إلى مفعولين :

(فعل واحد)

الفعل المذكور	الفعل المراد
أغالِط	أَخْدَعُ

الصورة السادسة :

أفعال تَرِدُ بمعنى أفعال أخرى :

(أربعة عشر فعلا)

الفعل المذكور	الفعل المراد	الفعل المذكور	الفعل المراد
يَتْرُكُ	يَجْعَل	يَقْضى	يَذْهَبُ
تَرى	تَسْمَعُ	اعتاضَ	استَبْدَلَ
اكتفى	اسْتَغْنَى	صَوَّعَ	مَلأَ
اكْتَسى	استَبْدَلَ	ارتَسَمَ	صَوَّرَ
تَخال	تتيقَّنُ	شَلَّ	قطَعَ
وَعَى	سَمِعَ	تَقَلَّدَ	لَبِسَ
تَرُدُّ	تَجْعَلَ	يَهِيلُ	يَنْهَالُ

ثانيا : التناوبُ بين الأسماءِ :

تعد ظاهرة التناوب بين الأسماء من الظواهر الأسلوبية اللافتة للنظر فى شعر البارودى ، ونعنى بهذه الظاهرة ورود اسم فى السياق الشعرى بديلا عن نظير له .

ولا يعني ذلك أن أي اسم من الأسماء يَصْلُحُ لأن ينوب عن غيره ، إذ لابد أن تكون هناك مشابهة أو علاقة بين الاسم النائب الوارد في السياق والآخر المنوب عنه .

وتتضح تلك الظاهرة على النحو التالي :

(١) « المدمع » بمعنى « الدمع » :

ويرد هذا في اثني عشر موضعا .

يقول :

هَوىً كَضَمِيرِ الزَّنْدِ ، لَوْ أنَّ مَدْمِعي
تَأخَّرَ عَنْ سُقْيَاهُ لاحْتَرَقَ الصَّدْرُ (١٣١)

أي : لو أن دمعي تأخر عن سقياه...

« والمَدْمَعُ مَسِيلُ الدَّمعِ » (١٣٢) ، وهو أيضا « مُجْتَمَعُ الدَّمْعِ في نَوَاحِي العَيْنِ » (١٣٣) والمدمع اسم مكان من « دَمَعَ » المفتوح العين في المضارع ، أي أن اسم المكان « المدمع » قد ورد في السياق بمعنى الاسم « الدمع »، و يأتي جمع كل من الاسم النائب والآخر المنوب عنه كما يلي :

« المدامع » بمعنى « الدموع » :

وقوام ذلك سبعة مواضع .

(١) كَأنَّ النَّدَى فَوْقَ الشَّقِيقِ مَدَامِعٌ ... تَجُولُ بِخَدٍ ،أوْ جُمَانٌ عَلَى تِبْرِ (١٣٤)

يريد : كأن الندى فوق الشقيق دموع (١٣٥)

(٢) « المآقِي » بمعنى « الدُّمُوع » :

يقول :

تَلُومِينِي عَلَى عَبَرَاتِ عَينِي؟ ... وَلَوْلاَ الحُبُّ لَمْ تَجْرِ المَآقِي (١٣٦)

فالمآقي هي أطراف العين مما يلي الأنف ، ومفردها « المَأْقِي » أو « المُؤْقِي » (١٣٧) .

وتلاحظ في المواضع السابقة ارتباطا قويا بين الاسم المذكور والآخر المراد ، فالالفاظ : المدمع والمدامع والمآقي تعني في الأصل مجرى الدمع من العين ، ولكنه يُراد بها الدمع (أو الدموع) ، والعلاقة بين هذه الأسماء النائبة والأخرى المنوب عنها علاقة مكانية ، فاللفظ يدل ــ أساسا ــ على المكان ، ولكنه في السياق يشير إلى الاسم ذاته .

(٣) « اللحظ » بمعنى « العين » :

يقول :

فَتَاةٌ كَأَنَّ الله صور لَحْظَهَا — لِيَهْتِنَ أَسْرَارَ القُلُوب بِهِ عَمْدَا (١٣٨)

أي : كأن الله صور عينها ....

و يأتي المثنى في قوله :

حَوَاجِبُهَا القِسِيُّ ، وَلَحْظَتَاهَا — بِهَا سَهْمَانِ ، والأهدابُ رِيشُ (١٣٩)

يريد : ... وعيناها بهما سهمان ...

والجمع في قوله :

هَذِي لِحَاظُ الغِيدِ بَيْنَ شِعَابِكُمْ — فَتَكَتْ بِنَا خَلْساً بِغَيْرِ مُهَنَّدِ (١٤٠)

إذ « اللِّحاظ » مصدر لاحظته إذا راعيته ، و يرى بعضهم أن لحاظ العين مُؤْخرُها مما يلي الصُّدغ (١٤١).

وقد ثُنِّي اللحظ — وهو مصدر يعني النظر بمؤخر العين — ثم جمع على لحاظ .

و يلاحظ أن كل المواضع التي ورد فيها اللفظ ومثناه وجمعه في التغزل في الحبيبة ووصفها .

(٤) الجفن بمعنى العين :

يقول :

أَقُولُ والجَفْنُ يَكْسُو نِجَادَهُ — دُمُوعاً كَمُرْفَضِّ الجُمَانِ مِنَ العِقْدِ

لَقَدْ كُنْتَ لِي عَوْناً عَلَى الدَّهْرِ مَرَّةً — فَمَا لِيَ أَرَاكَ اليَوْمَ مُنْثَلِمَ الحَدِّ ؟ (١٤٢)

والجفن غطاء العين من أعلى وأسفل (١٤٣) ، وليس هذا هو المعنى المقصود إنما يقصد بالجفن العين (١٤٤) ، ودليل ذلك ورود الفعل « يكسو » والاسم الواقع مفعولا به « دموعا » ، فالجفن لا يكسو نجاد السيف — أي حمائله — دموعا ، إنما هي العين .

والعلاقة بين الاسم الوارد في السياق الشعري والآخر المنوب عنه واضحة وظاهرة ، فاللحظ يصدر من العين ، والجفن جزء منها ، فالعلاقة بين اللفظين علاقة مكانية .

(٥) « الصَّدَى » بمعنى « الكلام » :

يقول :

بَكَيْتُ لَهَا وَلَمْ أَفْهَمْ صَدَاهَا ... وَقَدْ يَبْكِى مِنَ الطَّرَبِ الغريبُ (١٤٥)

وَذِكْرُ الصدى بدلا من الكلام يدل على أن الباكية التى يتحدث عنها كان بكاؤها بدوى فى الأرجاء ، و يقوى هذا أن بكاءها كان بالليل . فهذا أبلغ مما لو قال : أفهم كلامها ، إذ « الصَّدَى : مايُجيبُكَ مِنْ صَوْتِ الجَبَلِ ونَحْوه بمِثْلِ صَوتِكَ » (١٤٦) .

(٦) « الدُّجى » بمعنى « الليل »

خَلِيلَىَّ ، هَلْ طَالَ الدُّجَى ؟ أمْ تَقَيَّدَتْ
كَوَاكِبُهُ ، أمْ ضَلَّ عَنْ نَهْجِهِ الغَدُ (١٤٧)

والدُّجى : « الظُّلْمة ، واحدتُها دُجْيَة » (١٤٨) . والظلام من سمات الليل . إذن فقد ذَكَرَ جزءا من مظاهر الليل — وهو الدُّجَى — وَقَصَدَ به الكلَّ — أى الليل — وذَكَرَ الظلام لأنه يوحش النفوس ويخيف القلوب .

(٧) « المَيْسُور » بمعنى « القليل » :

يقول :

أَصُدُّ عَنِ المَوْفُورِ يُدْرِكُهُ الخَنَا ... وَأَقْنَعُ بِالمَيْسُورِ يَعْقُبُهُ الحَمْدُ (١٤٩)

« والميسور ضد المعسور » ، وهو « مايُسِّرَ » (١٥٠) أى ماتيسر وسَهُلَ . وليس هذا هو المعنى المقصود ، إنما المقصود بالميسور : القليل اليسير (١٥١) .

وعلة الإتيان بهذا اللفظ مراعاة المشاكلة اللفظية والمزاوجة بينه و بين لفظ الموفور وكلاهما بوزن مفعول ، مما يحقق — فى النهاية — التطابق الشكلى الكامل بين شطر البيت وعَجُزِه كما يلى :

أَصُدُّ عَنِ المَوْفُورِ يُدْرِكُهُ الخَنَا ... وَأَقْنَعُ بِالمَيْسُورِ يَعْقُبُهُ الحَمْدُ

فكل من الصدر والعجز يتركب من :

فعل مضارع + ضمير مستتر (فاعل) + جار ومجرور + فعل مضارع + ضمير (مفعول به) + فاعل .

(٨) الغَيْث بمعنى الغَوث :

يقول :

فَنَهَارُهُ غَيْثُ اللَّهِيفِ وَلَيْلُهُ   فِى طَاعَةِ الرَّحْمَنِ لَيْلُ العُبَّدِ (١٥٢)

فالغيث هو « المطر والكلأ » (١٥٣) ، وليس هو المعنى المراد ، أما الغيث بمعنى الغوث ـ وهو النجدة والإعانة ـ فهو المعنى المقصود (١٥٤) والصلة بين اللفظين أن فى الغيث نجدة وإنقاذا من المَحْلِ والجَدْبِ .

(٩) الضمير بمعنى القلب :

يقول :

أبَى الشَّوْقُ إلاَّ أنْ يَحِنَّ ضَمِيرُ   وَكُلُّ مَشُوق بالحَنِينِ جَدِيرُ (١٥٥)

فالضمير « السرُّ وداخل الخاطر » (١٥٦) ، وهو الشيء الذى تُضْمِرُهُ فى قلبك (١٥٧) . فالعلاقة بين الضمير والقلب ـ هنا ـ علاقة مكانية .

وتأتى الضمائر بمعنى القلوب فى قوله :

فَيَابُعْدَ مَابَيْنِى و بَيْنَ أحِبَّتِى !   وَ يَاقُرْبَ مَا التَفَّتْ عَلَيْهِ الضَّمَائِرُ (١٥٨)

أى : ياقرب ماالتفت عليه القلوب (١٥٩) .

(١٠) الرؤيا بمعنى الرؤية :

يقول :

لَيْسَ فِيهِمْ مَنْ تَحْمَدُ العَيْنُ رُؤيَا   هُ، وَلاَ مِنْهُمْ إلَى النَّفْس خِلُّ (١٦٠)

أى : ليس فيهم من تحمدُ العينُ رؤيتَهُ .

والرؤية هى « النظر بالعين والقلب » (١٦١) و « الرؤيا : ما رأيتَهُ فى منامك » (١٦٢) .

وثمة علاقة بين اللفظين من حيث دلالتهما على المشاهدة ، إلا أن المعنى فى الأول يشير إلى حدوثها فى اليقظة ، و يدل فى الثاني على وقوعها فى الحُلْم .

(١١) الوَجْد بمعنى الوُجود والإعدام بمعنى العَدَم :

يقول :

فَيَامَنْ تَزْدَرِيه النَّفْسُ مِنْ ضَعَةٍ فَمَا يُحَسُّ لَهُ وَجْدٌ وإعْدَامُ (١٦٣)

فالوَجْد في السياق السابق بمعنى الوُجود ، كما أن الإعدام ــ هنا ــ بمعنى العَدَم (١٦٤) ، فالعَدَم هو اللاوجود .

والإعدام يعنى الافتقار (١٦٥) ، والعَدَم معناه فقدان الشيء وذَهَابُه (١٦٦) أى أن اللفظين يشيران إلى الفناء والزوال .

و يتضح من هذه المواضع التي ناب فيها الاسمُ عن نظير له ارتباطُ الشاعر الوثيق بالتراث الشعرى وثقافته العربية الأصيلة ، فالألفاظ إما مستمدة من البيئة البدوية القديمة كما فى « الدجى » ، « الصدى » و « الغيث » وإما نابعة من مواقف الحب والغرام التقليدية التى جرى عليها الشعراء مثل « المدمع » و « اللحظ » و « الضمير » و « الجفن » .

أما العلاقات بين الألفاظ الواردة فى السياق والأخرى المنوب عنها فيمكن تقسيمها إلى مايلى :

(١) قد تكون العلاقة بين اللفظين ــ الوارد والمراد ــ مكانية ، كما فى « المدمع » بمعنى « الدَّمْع » ، فاسم المكان « المدمع » يرد فى السياق بمعنى الاسم ذاته .

(٢) اللفظ المذكور أبلغ من مثيله المقصود ، كما فى « الصدى » بمعنى « الكلام » ، وإن كان حدوث الأول ــ فى الحقيقة ــ تاليا لوقع الثانى .

(٣) قد تكون المشابهةُ بين اللفظ المذكور والآخر المراد راجعةً إلى أن المعنى المقصود كائن فى ثنايا اللفظ المذكور فى السياق ، و يُبْرِزُ ذلك « الغيث » بمعنى « الغوث » ، فكلاهما يشير إلى معنى النجدة والإنقاذ ، و« الإعدام » بمعنى « العَدَم » فالمعنى فيهما يدل على الزوال والفناء .

(٤) أن اللجوء إلى لفظ بدلا من لفظ آخر قد يأتى لتحقيق التجانس بين ألفاظ البيت والمزاوجة بين شطريه .

ثالثا : التناوب بين المصادر

أ ــ مجيء المصدر نائبا عن مصدر الفعل المذكور :

و يُقصد به أن ينوبَ المصدرُ المذكور فى السياق عن مصدر الفعل الوارد فى البيت ، أى أن يأتى مفعول مطلق مرادفا لمصدر آخر .

وقد وردت هذه الظاهرة فى أربعة مواضع .
يقول :

(١) يَلُومُونَنِي أنْ هِمْتُ وَجْداً بِحُسْنِهَا
وَأيُّ امرىءٍ بِالحُسْنِ لَيْسَ يَهِيمُ (١٦٧) ؟

فقد ناب المصدر « وَجْداً » عن مصدر الفعل « هَامَ » وهو « هَيْماً » (١٦٨) . والفعلان « وَجَدَ » و « هَامَ » بينهما صلة وثيقة ، فالوَجْدُ هو شدة الحب (١٦٩) ، والهُيام هو الجنون من العشق (١٧٠) وبدهى أنه لا يحدث إلا بعد حب شديد .

وليس أدل على قوة العلاقة بين الفعلين — وبالتالى بين المصدرين — من أنه يقال رجلٌ هيمانُ أى محبٌّ شديدُ الوَجْدِ (١٧١) . فالهُيام والوَجْد من حقل دلالى واحد ولكن بينهما درجات متفاوتة .

(٢) بَخِلْتِ عَلَيْنَا بِالسَّلَامِ ضَنَانَةً وَجَدُّكِ مَطْرُوقُ الفِنَاءِ كَرِيمُ (١٧٢)

إذْ ناب المصدر « ضنانة » عن مصدر الفعل « بَخِلَ »
وثمة صلة قوية بين « الضنانة » و « البُخْل » (١٧٣) ، فالضنين هو البخيل (١٧٤) ، الا أن المعنى الكائن فى المصدر « ضنانة » أقوى مما فى مصدر الفعل « بخل » ، فالضِّنّ هو « الشىء النفيس المضنون به » (١٧٥) ، فهو « ما تختصهُ وتضنُّ بِهِ ، أى تبخلُ لمكانه منك وموقعه عندك » (١٧٦) .

وعليه فإن المحبوبة قد ضنَّت بالسلام ، لأن سلامها شىء نفيس لا تجود به إلا على من تشاء .

(٣) .....نَظَرْتُ ....
إلَى نِسْوَةٍ مِثْلِ الجُمَانِ تَنَاسَقَتْ فَرَائِدُهُ حُسْناً ، وَأَلَّفَهُ الشَّمْلُ (١٧٧)

أى : تناسقت فرائده تناسقا ، فناب المصدر « حسنا » عن مصدر الفعل « تَنَاسَقَ » من حيث تناسُق عِقْد اللؤلؤ يعنى انتظامَ حباته فى شكل واحد ونظام موحد (١٧٨) ، وبه شُبه هؤلاء النسوة الفاتنات .

والتناسق فى أى شىء لابد أن يتبعَهُ « حُسْنٌ » فيه ، و « الحُسْنُ ضِدُّ القُبْحِ ونَقِيضُهُ (١٧٩) ، ومن الأوْلَى أن يكون هذا الحسنُ سِمَةً فى هؤلاء الحسان . . . .

(٤) رَأى مُقْلَتِي تَرْعَى رِيَاضَ جَمَالِهِ فَعَاقَبَهَا حَدَّيْنِ : بِالسُّهْدِ وَالدَّمْعِ (١٨٠)

إذ ناب المفعول المطلق « حدين » عن مصدر الفعل « عاقب »([181]) . والحَدّ هو ما يمنع المُذْنِبَ عن المعاودة([182]) ، فكأن الحب ذنب حده السهد والدمع ، أى هما عقاب للمحب .

ومن الملاحظ أن هذه المصادر المنصوبة قد يُمكن تأويل بعضها على النصب على التمييز أو المفعول له أيضا .

ب ـــ مجىء المصدر نائبا عن الحال :

يقول :

تَدُورُ مَدَارَ الطَّوْقِ مِنْ حَيْثُ تَلْتَقِى   مَسِيراً ، وَتَنْسَلُّ انْسِلَالَ الأرَاقِمِ ([183])

والمعنى فى قوله : « تلتقى مسيرا » أنها ، أى الجداول ، تتلاقى سائرة ([184]) باعتبار المصدر « مسيرا » حالا .

والصلة أن الحال المنوب عنه « سائرة » اسم فاعل من الفعل « سار » .

وقد جاز أن يَرِدَ المصدرُ نائبا عن الحال ، إذ « من المصادر ما يقع فى موقع الحال فيسد مسده ، فيكون حالا ، لأنه قد ناب عن اسم الفاعل وأغنى غَنَاءه »([185]) .

جـ ـــ مجىء المصدر نائبا عن الصفة .

يقول :

تَرُوحُ وَتَغْدُو بَيْنَ أَفْنَانِ دَوْحَةٍ   سَقَاهَا مِنَ الوَسْمِىِّ مُسْتَوْكِفٌ غَزْرُ([186])

إذ إن « غَزْر » مصدر للفعل « غَزُرَ »([187]) ، وجاء هنا بمعنى « غزير »([188]) والوصف بالمصدر ـــ هنا ـــ للتأكيد والمبالغة .

و يظهر من خلال ظاهرة التناوب بين المصادر وجودُ صلة قوية بين المصدر المذكور وما هو منوب عنه ، سواء أكان مصدرا أم حالا أم صفة .

أما الإنابة عن مصدر الفعل المذكور فى السياق فقد تكون بسبب العلاقة الوثيقة بين الفعل المذكور وفعل المصدر الوارد ، و بالتالى بين مصدريهما ، بحيث يصلح أحدهما كى ينوب عن الآخر كما فى « همت وجدا » .

وقد يَرِدُ المصدر النائب عن مصدر آخر لأنه أكثر دلالة على المعنى المراد ، من حيث إنه يضيف إلى السياق دلالات جديدة ، كما فى « بخلت ضنانة » ، و « تناسقت حسنا » .

وقد يكون المصدر المذكور بنفس معنى المصدر المنوب عنه ، كما فى « فعاقبها حدين » .

و يأتى المصدر نائبا عن الحال ، لأنه يؤدى دوره و يسد مسده ، ويجىء كذلك نائبا عن الصفة للتأكيد والمبالغة .

رابعا : التناوب بين الحروف :

تتميز الحروف فى الديوان بكثرتها العددية ، وتنوع استخدامها ، وهذه الكثرة وهذا التنوع يدلان على الثراء اللغوى عند الشاعر . والتناوب بين الحروف يشير إلى مدى القدرة على تطويع الحرف بحيث يأتى بديلا عن حرف آخر دون إخلال بالمعنى المراد وقد تحدث إضافة دلالات جديدة إلى هذا المعنى .

وقد حذر ابن هشام من أن هناك أمورا اشتُهِرَتْ بين المعربين والصواب خلافها ، من ذلك قولهم بأن بعض حروف الجر ينوب عن بعض (١٨٩) ، فيرى أن الحرف باق على معناه وأن العامل ضمن معنى عامل يتعدى بذلك الحرف لأن التجوز فى الفعل أسهل منه الحرف » (١٩٠) .

ونرى أن فى هذا مشقة فى التضمين والتأويل ، فإنه لا مانع فى المجال الشعرى من التجوز فى الحرف على أساس أن وجود حرف بديل عن حرف آخر فى السياق قد يؤدى إلى حضور معنيين : المعنى المفهوم من وجود الحرف المذكور ، والمعنى المتخيَّل بافتراض الحرف المقصود . ولعل ذلك يتضح فيما يلى :

أولا : الحروف أحادية البناء :

---

(١) الباء

« الباء المفردة حرف جر لأربعة عشر معنى » (١٩١) كما أحصاها ابن هشام فى مغنى اللبيب ، وقد ورد نائبا عن غيره فى خمس حالات فى ديوان البارودى هى :

أ ــ ورود الباء بمعنى « مَعَ » :

يقول :

فَمَا رَوْضَةٌ غَنَّاء بَاكَرَهَا الحَيَا ... بِأَوْطَفَ سَاجٍ ، أَشْعَلَ البَرْقَ سَاجِمِ

....

بِأَلْطَفَ مِنْ أَخْلاَقِهِمْ وَصِفَاتِهِمْ .... (١٩٢)

أى باكرها الحياة مع أوطف ساج ، أى سحاب أوطف بمعنى قريب من الأرض . (١٩٣)

وذِكْرُ الباء بدلا من « مع » يبرز معنى الارتباط بين الحيا (المطر) والسحاب . وَوَضْعُ « مع » بدلا من « الباء » يُظْهِرُ أن ثمة مصاحبة بينهما .

فالمعنى المفهوم وفقا للحرف المذكور هو الإلصاق والارتباط ، والمعنى المتخيل بوجود « مع » هو المصاحبة .

ب ــ ورود الباء بمعنى « عَلَى » الاستعلائية :

يقول :

لَوَيْتُ بِهِ كَفِّى ، وَأطْلَقْتُ سَاعِدِى ، وَقُلْتُ لِدَهْرِى : وَ يْكَ فَامْضِ عَلَى رِسْلِ (١٩٤)

والمعنى الظاهر من السياق : لويت بالنصل كفى(١٩٥) ، أى الاحتواء والضم . والمعنى المتخيَّل : لويت كفى على النصل ، أى أمسكته بقوة .

جـ ــ ورود الباء بمعنى « مِنْ » التى للتبعيض :

يقول :

كَيْفَ لاَ تَهْتِفُ الحَمَامُ عَلَيْهِ ، وَهِىَ تُسْقَى بِهِ سُلاَفَةَ قَنْدِ (١٩٦)

أى : تُسقى منه .... ، أى من النيل .

والمعنى فى « تسقى به » أن ثمة مساعدة من النيل ومعاونة منه فى سقى الحمام . وفى « تُسقى منه ... » دلالة على أن هذه السلافة ــ وهى أفضل الخمر ــ هى بعض ما فى هذا النيل .

د ــ ورود الباء بمعنى « فِى » الظرفية :

يقول :

شِعْرٌ جَمَعْتُ بِهِ ضُرُوبَ مَحَاسِنٍ ، لَمْ تَجْتَمِعْ قَبْلِى لِحَىٍّ مُلْهَمِ (١٩٧)

فالمعنى على وجود الباء أن شعره هو سبب وجود هذه المحاسن ، وعلى تقدير الفاء أنه قد جمع فى شعره محاسن لم تجتمع لشاعر غيره .

هـ ــ ورود الباء بمعنى « عِنْدَ » :

يقول :

وبِى مِن صَمِيمِ العُرْبِ حَوْرَاء طَفْلَةٌ ، نَحِيلَةُ مَجْرَى البَنْدِ ، رَيَّا المَعَاصِمِ (١٩٨)

يريد : « وعندى حوراء طفلة ... »

والمعنى الظاهر من البيت أن هذه المحبوبة ملاصقة له ، فهى جزء منه ، والآخر المتخيل يوحى بالامتلاك والاستئثار .

(٢) الفاء :

ورود الفاء بمعنى واو العطف :

يقول :

قِفَا بِى قَلِيلاً ، وانظُرَا بِى ، أَشْتَفِى   بِلَثْم الحَصَى بَيْنَ اللّوَى فَالنَّعَائِمِ (١٩٩)

يريد : « بين اللوى والنعائم » (٢٠٠) .

والمعنى على وجود « الفاء » فيه إسراع إلى تقبيل منازل الحبيبة ولهفة الى ذلك ، وعلى تقدير « الواو » يعنى الرغبة فى لثم حصى ديار الهوى دونما تمييز بينها .

(٣) اللام :

أ ــ ورود اللام بمعنى « إلى » الجارة :

يقول :

تَسَابَقْ فِى المَكَارِمِ تَعْلُ قَدْراً   فَسَبْقُ النَّاسِ لِلخَيْرَاتِ نَضْلُ (٢٠١)

وعلى وجود « اللام » فالمعنى أن سبق الناس فى المكارم هو للخيرات نضل أى غلبة لها وإعلاء لشأنها ، وعلى تقدير « إلى » يكون المعنى أن سبقك الناس إلى الخيرات فوز لك ونصر .

ب ــ ورود اللام بمعنى « على » الاستعلائية :

يقول :

نَحْنُ فِى الحُبِّ سَوَاء   كُلُّنَا يَبْكِى لِغُصْنِ (٢٠٢)

والمعنى الظاهر : كلنا ــ أى هو والحمامة ــ يبكى للغصن حتى يرق لنا و يشاركنا همومنا ، والمعنى المتخيَّل : أننا نبكى ونحن على الغصن .

جـ ــ ورود اللام بمعنى « مِنْ » التى للتبعيض :

يقول :

فَـمَـا مَـضَـتْ سَـاعَـةٌ ، أوْبَـعْـضُ ثَـانِـيَـةٍ   إلاَّ ولِلـصَّـيْـدِ فِـى سَـاحَـاتِـنَـا نُـزُلُ (٢٠٣)

وعلى وجود اللام فى « للصيد فى ساحاتنا نزل » فالمعنى أن ماصدناه كان له فى دُورنا منزل ومستقر، وعلى تقدير « من » يكون المعنى أنه كان مما صدناه طعام وفير وخير كثير (٢٠٤) .

د ــ ورود اللام بمعنى « فِى » الظرفية :

يقول عن الخمر :

لَـعِـبَ الـزَّمـانُ ، فَـغَـادَرَ جِـسْـمَـهَـا   شَـبَـحـاً تَـحَـارُ لِـدَرْكِـهِ الأفْـهَـامُ (٢٠٥)

فثمة معنيان : الأول أن حيرة هذه العقول مردها أنها تحاول معرفة الحقيقة ... والثانى أن هذه العقول حائرة فى إدراك هذه الحقيقة .

ثانيا : الحروف ثنائية البناء :

---

(١) إنْ .

أ ــ ورود « إنْ » بمعنى « قَدْ » التى للتحقيق :

يقول :

وَالـنَّـاسُ شـتـى وَإنْ هُـمُ اجْـتَـمَـعُـوا   فِـى وَاحِـدٍ لَـيْـسَ قَـبْـلَـهُ أحَـدُ (٢٠٦)

إذ المقصود « بالواحد الذى ليس قبله أحد » آدم عليه السلام ، وبذا لا تكون « إنْ » ــ فى هذه الحال ــ إلا بمعنى قد ، ويكون التقدير : « والناس شتى وقد اجتمعوا فى واحد ... »

ويقول :

رَضِـيـتُ مِـنَ الـدُّنْـيَـا وَإن كُـنْـتُ مُـثْـرِيـاً   بِـعِـفَّـةِ نَـفْـسٍ لاَ تَـمِـيـلُ إلَـى الـوَفْـرِ (٢٠٧)

فهذا البيت من قصيدة نظمها فى منفاه بسرنديب ، يؤكد فيه ــ من خلال التركيب المبدوء بـ « إنْ » ــ أنه كان مثريا أى غنيا ، فالمعنى : « رضيت من الدنيا وقد كنت مثريا .... »

ب ــ ورود « إنْ » بمعنى « لَوْ » الشرطية :

والفرق بين « إنْ » و « لَوْ » ــ وهما أداتا شرط ــ أنَّ « إنْ » تتسم بسمتين أساسيتين :

الأولى : أنها تفيد الشك ، أى تفتقر إلى التأكيد .

والأخرى : أنها تأتى للاستقبال ، أى « لعقد السببية والمسببية فى المستقبل (٢٠٨) .

أما « لَوْ » فهى تأتى للماضى ، وتفيد « تقييد الشرطية بالزمن الماضى »(٢٠٩) ، كما أنها « تكون حرف شرط للمستقبل »(٢١٠) ، إلا أنَّ المضى فيها أوضح من الاستقبال ، فهى « شرط للماضى غالبا »(٢١١) .

ومن أمثلة ورود « إنْ » بمعنى « لَوْ » قوله :

قَدْ يَرْفَعُ العِلْمُ أقْوَاماً وَإنْ تَرِبُوا ... وَيَخْفِضُ الجَهْلُ أقْواماً وَإنْ خَزَنُوا(٢١٢)

أى : ولو تربوا ... ولو خزنوا .

وقوله :

دَعِ المَخَافَةَ، وَاعْلَمْ أنَّ صَاحِبَهَا ... وَإن تَحَصَّنَ لاَيَنْجُو مِنَ الغِيَلِ(٢١٣)

أى : ولو تحصن ..

وقد وردت « إنْ » بمعناها الشرطى الحقيقى فى ثلاثة وتسعين ومائتى بيت . وجاءت بمعنى **« قَدْ » فى واحد وثلاثين بيتا ، وبمعنى « لَوْ » فى ثلاثين بيتا فى الديوان . ونخلص من هذا إلى حقيقتين :**

الأولى : وهى خاصة ، وتتمثل فى تَمَسُّكِ « إنْ » ــ فى الديوان ــ بشرطيتها وبمعناها الأصلى .

والأخرى : وهى عامة ، وخلاصتها أنه ليس كل تركيب يحوى فى سياقه الأداة « إنْ » يُعَدُّ تركيبا شرطيا ، إذ الشرطية تعنى تعليق معنى على آخر أو حدث على غيره(٢١٤) .

(٢) أَوْ .

أ ــ ورود «أَوْ» بمعنى واو العطف :

يقول :

فَيَـا قَـلْـبُ صَـبْـراً إنْ أَلَـمَّ بِـكَ النَّوَى . فَـكُـلُّ فِـرَاقٍ أَوْ تَـلاَقٍ لَـهُ حَـدُّ (٢١٥)

وعلى وجود « أو » بمعناها الأصلى فثمة إبهام فى المعنى : هل الحد للفراق أم للتلاقى .. أما عند تقدير « الواو » فالمعنى حينئذ أن كلا من الفراق والتلاقى له حد .

ب ــ ورود « أَوْ » بمعنى « حَتَّى » :

يقول :

فَـلاَ تَـبْـرَحُـوا أَوْ تَـسْـأَلُـوهَـا ، فَرُبَّمَا أَعَـادَتْـهُ ، أو جَاءتْ بِوَعْدٍ مُـقَارِبِ (٢١٦)

والمعنى الظاهرى التخيير بين أمرين ، والآخر تعليق الأمر الأول على حدوث الأمر الثانى أى : فلا تبرحوا حتى تسألوها (٢١٧) .

(٣) مَا :

ورود « مَا » بمعنى « مَنْ » الموصولة :

يقول :

لـقـد عَـلِـقَـتْ مَـا لَـيْسَ لِلنَّـفْسِ دُونَـهَا غَـنَـاء ، وَلاَمِـنْـهَا لِذِى صَـبْـوَةٍ وَصْـلُ (٢١٨)

و « ما » ــ باعتبارها اسما موصولا ــ تأتى لغير العاقل ، وقد وردت فى الموضع السابق للعاقل .

والمعنى على وجود « ما » بمعناها الأصلى يفيد التعمية على هذه الحبيبه ... وبمعنى « التى » فيه تصريح بهواه .

(٤) عَنْ :

أ ــ ورود « عَنْ » بمعنى « مِنْ » الجارة :

يقول :

مَضَى زَمَنٌ لَمْ يأتِنِى عَنْكَ قَادِمٌ ... بِبُشْرَى ، وَلَمْ يَعْطِفْ عَلَىَّ بَرِيدُ (٢١٩)

وعلى وجود « عَنْ » بمعناها يكون المعنى : لم يأتنى قادمٌ ينوب عنك و يطمئنى ببشرى .. و بتقدير « مِنْ » : لم يأتنى رسولٌ منك .. ففى الأول إنابة ، وفى الثانى حضورُ رسول فحسب .

ب ــ ورود « عَنْ » بمعنى « الباء » الجارة :

يقول :

سَلْ مِصْرَ عَنِّى إنْ جَهِلْتَ مَكَانَتِى ... تُخْبِرْكَ عَنْ شَرَفٍ وَعِزٍ أَقْدَمِ (٢٢٠)

وثمّة معنيان : الأول أن مصر تحكي لك ــ إنْ سألتها ــ عن الشرف والعز .. والآخر : أنك إنْ جهلت مكانى وسألت مصر عنى فهى تخبرك بأمرى ثم تتجاوز ذلك إلى إخبارك بالشرف والعز الأقدم .

(٥) مِنْ :

أ ــ ورود « مِنْ » بمعنى « أمْ » الاستفهامية :

يقول :

أدُورُ، وَلاَ أدْرِى وَإنْ كُنْتُ حَازِماً ... يَمِينِىَ أدْنى لِلْهُدَى مِنْ شِمَالِيَا (٢٢١)

أى : لا أدرى ... يمينى أدنى للهدى أم شماليا (٢٢٢)

وقد يكون هناك حذف لأداة الاستفهام فى عَجُزِ البيت ، وتكون مِنْ ــ فى هذه الحالة ــ واردة **للفصل، إذا إنها دخلت على ثانى المتضادين(٢٢٣)، والمعنى على هذا : لا أدرى أيمينى أدنى للهدى من شماليا**

ب ــ ورود مِنْ بمعنى « عَنْ » التى للمجاوزة :

أَنـا الّـذِى عَرفَ الأيَامَ ، وَانْكَشَفَتْ لَهُ سَرَائِرهَا مِنْ كُلِّ مُخْتَزَنِ (٢٢٤)

والمعنى ــ على بقاء « مِنْ » بمعناها الأصلى ــ أن ما اكتُشِفَ من المختزنات يبين هذه السرائر ويوضحها .... وبتقدير « عَنْ » فالمعنى أن سرائر الأيام قد انكشفت عن كل ما تحتها من الخفايا والمختزنات (٢٢٥) .

جـ ــ ورود « مِنْ » بمعنى « فِى » الظرفية :

يقول :

فَلَمْ يَبْقَ مِنْ كَلْبٍ عَقُورٍ وَكَلْبَة مِنَ الحَىِّ إلاَّ جَاءَ بِالعَمِّ والخَالِ (٢٢٦)

فـ « مِنْ » فى عَجُز البيت ــ وهى المعنية هنا ــ إذا كانت بمعناها الأصلى فهى تفيد الانتساب ، اى انتساب هذه الكلاب إلى هذا الحى .. وإذا كانت بمعنى « فى » أفادت الشمول والاستغراق ، أى انطباق الحكم فى البيت على كل كلاب الحى .

(٦) فى : أ ــ ورود « فِى » بمعنى « مَعَ » :

يقول :

ذَكَاء « أرِسْطَالِيسَ » فِى حِلْم « أحْنَفٍ » وَهِمَّةُ « عَمْرو » فِى سَمَاحَةِ حَاتِمِ (٢٢٧)

وعلى وجود « فى » بمعناها الأصلى فالمعنى أن حِلْمَ الممدوح يشبه حِلْمَ أحنف ، وهمته تماثل همة عمرو ، وسماحته مناظرة لسماحة حاتم . وعلى اعتبارها بمعنى « مع » (٢٢٨) فالمعنى أن الممدوح يجمع فى شخصيته كل هذه الصفات مجتمعة دونما فصل بين صفة وأخرى ، فالصفات فى المعنى الأول متفرقة وفى الثانى متحدة .

ب ــ ورود « فِى » بمعنى « عَلَى » الاستعلائية :

يقول :

وَبَوَارِقٌ تَنْهَلُّ فِينَا بِالنَّدَى وَصَوَاعِقٌ تَنْقَضُّ فِى الأعْدَاء (٢٢٩)

والمعنى على بقاء « فِي » فى شطرى البيت فيه استغراق .. وعلى تقدير « عَلَى » فيه استعلاء .

جـ ــ ورود « فِي » بمعنى « مِنْ » التى للتبعيض :

يقول :

هَجَرْتُ لَهَا أَهْلِى ، وَفَارَقْتُ جِيرَتِى   وَغَاضَبْتُ فِي الخُلاَّنِ مَنْ كَانَ رَاضِيَا (٢٣٠)

أى : وغاضبت فيهم رضاءهم .... أو وغاضبت منهم من كان راضيا (٢٣١) .

د ــ ورود « فِي » بمعنى « لام » الجر :

يقول :

فَفِيمَ يَخَافُ المَرْءُ سَوْرَةَ يَوْمِهِ   وَفِى غَدِهِ مَا لَيْسَ مِنْ وَقْعِهِ بُدُّ (٢٣٢)

أى : فى أى شيء يكون خوف المرء ؟ ... أو لِمَ يخاف هذا المرء ؟

ففى الأول سؤال عن مكمن الخوف ... وفى الثانى استفهام عن سببه .

هـ ــ ورود « فِي » بمعنى « إلى » الجارة :

يقول :

قَدْ حَبَّبَ المَوْتَ كُرْهُ الضَّيْمِ فِي نَفَرٍ   لَوْلاَهُمُ لَمْ تَدُمْ فِى العَالَمِ النِّعَمُ (٢٣٣)

فإبقاء « فى » يجعل فى المعنى شمولا واستغراقا ، فهؤلاء الأباة قد أحبوا الموت كلهم .. و بتقدير « إلى » (٢٣٤) يصير المعنى فيه جَلْبٌ ؛ فَكُرْهُ الضيم هو الذى جَلَبَ حُبَّ الموت إلى هؤلاء الأحرار .

و ــ ورود « فِي » بمعنى « الباء » الجارة :

يقول :

لَهُ بِالفَلاَ شُغْلٌ عَنِ المُدْنِ وَالقُرَى   وَفِى رائدَاتِ الخَيْلِ شُغْلٌ عَنِ الأَهْلِ (٢٣٥)

والمعنى على وجود « في » : أن « الشغل عن الأهل » سمة من سمات « رائدات الخيل » ، وهي حياة المقامرة ، و بتقدير الباء فالمعنى : أن شغله عن الأهل مرتبط برائدات الخيل .

٧) لــم :

ورود « لَمْ » بمعنى « لا » النافية :

يقول :

فَشِقِي بِمَا تمليه ألسنةُ الهَوَى   وَهِيَ الدُّمُوعُ ، فَحَقُّهَا لَمْ يُدْفَعِ
لاَ تَحْسَبِي قَوْلِي خَدِيعَةَ مَاكِرِ   إنَّ الوفي بِعَهْدِهِ لَمْ يَخْدَعِ (٢٣٦)

أي : « لايدفع » و« لايخدع » (٢٣٧)

ولو استبدل « لا » بـ« لم » لأصبح الفعلان مرفوعين ، مما يؤدي إلى الإقواء . (٢٣٨)

٨) استعمال « يَا » لنداء القريب :

حرف النداء « يا » يستخدم لنداء البعيد ، وقد نُودي به القريب في قوله :

يَاقَلْبُ ، مَالَكَ لاَ تُفِيقُ   مِنَ الهَوَى ؟ يَاقَلْبُ مَالَكَ ؟ (٢٣٩)

إذ جعل قَلبهُ — وهو المخاطب — في مكان بعيد ، أو كأنه لايعرف أين قلبه الذي عشق (٢٤٠) .

وقد يكون نداؤه للقريب باستخدام « يا » بمثابة تأكيد للمعنى وتقوية له ، ودليل ذلك تكرار كل من النداء « ياقلب » والاستفهام « مالك » في عَجُز البيت .

ونخلص إلى أن « يَا » حرف موضوع لنداء البعيد حقيقة أو حكما وقد ينادى بها القريب توكيدا ، وقيل هي مشتركة بين القريب والبعيد (٢٤١)

و يبدو جليا من دراسة ظاهرة التناوب بين الحروف في صورها المختلفة كيف أن إحلال حرف محل حرف آخر يؤدي إلى جلب معنيين في السياق : المعنى المفهوم من وجود الحرف المذكور ، والمعنى المتخيل بافتراض الحرف المنتظر .

ثالثا : الحروف ثلاثية البناء :

١) إلـــى :

أ ــ ورود « إلى » بمعنى « في » الظرفية :

يقول :

فَقَدْ تَرَكَتْنِى سَاهِى العَقْلِ سَادِرا　　إلَى الغى لاَعَقْدٌ لَدَىَّ وَلاَحَلُ(٢٤٢)

أى أن السَّدَر ــ وهو التحير ــ سيسير به إلى طريق الغى ــ أى الضلال ... أو أنها ــ أى عيون الحسان ــ قد تركته حائرا فى الغى .

ب) ورود « إلَي » بمعنى « اللام » الجارة :

يقول :

فَمَنْ إلَى مَلْجَإ الضَّعِيفِ إذَا　　أَقْبَلَ لَيْلٌ وأطبقَتْ ظُلَمُهْ(٢٤٣)

فثمه معنيان : الأول « فمن يندب ، أو يسارع إلى إعاذة الضعيف ، وإجارته ؟ »(٢٤٤) والثانى « فمن يرتجى لحماية الضعيف »(٢٤٥) .

٢) أمَـــا :

ورود « أمَا » بمعنى « ألاَ » الاستفتاحية :

يقول :

أَمَا وَهِلاَلٍ فِى دُجُنَّةِ طُرَّةٍ　　يَلُوحُ وَدُرٍّ فِى عَقِيقِ مَبَاسِمِ
لَقَدْ أَوْدَعَ البَيْنُ المُشِتُّ بِمُهْجَتِى　　نُدوباً ، كأثْرِ الوَشْمِ مِنْ كَفِّ وَاشِمِ(٢٤٦)

فـ « أمَا » حرف استفتاح بمعنى « ألاَ » ، وهو يأتي بهذا و يكثر قبل القَسَم (٢٤٧)

٣) عَلَــى :

أ ــ ورود « عَلَى » بمعنى لام التعليل :

يقول :

مَضَى وأقَمْنَا بَعْدَهُ فِي مَأتَمٍ　　عَلَى الفَضْلِ نَبْكِيه بأحْمَرَ قَانِي (٢٤٨)

والمعنى على وجود « عَلَى » : أن المأتم قد أقيم على الفقيد وهو الفضل وعلى تقدير « اللام » أن حزننا ــ على المرثي ــ كان لفضله وإحسانه (٢٤٩) .

ب ــ ورود « عَلَى » بمعنى « مَعَ » :

يقول :

أصْبُو إليْهَا عَلَى بُعْدٍ ، وَيُعْجِبُنِي　　أنِّي أعِيشُ بِهَا فِي ثَوْبِ إملاقِ (٢٥٠)

أي أصبو إلى روضة النيل على البُعْدِ .. أو أصبو إليها رغم بعدي عنها (٢٥١) . فالمعنيان يختلفان من حيث إن في الثاني مفارقة .

ج ــ ورود « عَلَى » بمعنى « الباء » الجارة :

يقول :

أتزْعمنِي خِلًّا وَتَهْجُرُ سَاحَتي　　عَلَى غَيْرِ ذَنْبٍ ؟إنَّ ذَا لَعَجِيبُ (٢٥٢)

أي : وتهجر ساحتي غير معتمد أي ذنب .. أو وتهجر ساحتي بغير ذنب ...

النتائج :

يمكن إيجاز النتائج العامة المستخلصة من التناوب فيما يلى :

(١) أن استبدال فعل بفعل آخر، أو إحلال فعل محل غيره يؤدى إلى توسيع المعنى وإثرائه من حيث إن هذا الإحلال يجعل الفعلين مصطحبين ، ومن ثم يصطحب المعنيان .

(٢) أن العلاقة بين الفعلين ـــ الوارد والمنوب عنه ـــ قد تصل إلى حد الترادف فى الاستعمال ، وقد تكون هذه العلاقة سببية أى أن أحد الفعلين مُسَبِّبٌ للآخر، كما فى الفعلين : « اشتاقُ » و « أحبُّ » فالحب مسبب للشوق . وقد ترجع هذه العلاقة إلى اشتراكهما فى الدلالة كما فى « استقاد » و « بَادَلَ » ، فالقَوَدُ هو قتل النفس بالنفس ، والمبادلة تعنى أخذ شيء مكان غيره ، ومن هنا يشترك الفعلان فى الدلالة على معنى التعويض . وقد تنشأ هذه العلاقة من الارتباط المثالى بين الفعلين ، و يُقصد به ماينجزّ عن أحدهما من معان ليست بالضرورة واقعة ، وإنما وقوعها مفترض ، ومثال ذلك الفعلان : « قرأ » و « فهم » فليس ضروريا أن يتبع الفهمُ عمليةَ القراءة ، لكن يُفترض أن يقترن بها .

وقد يكون بين الفعلين ارتباط عكسى ، أى أن أحدهما عكس الآخر كما فى « ترى » و « تسمع » كما قد يجمع بينهما الارتباطُ الجزئى ، أى أن يكون أحد الفعلين من معانى الفعل الآخر، كما فى الفعلين « قَطع » و « شَلّ » ، إذ القطع أحد معانى الشلل .

(٣) أن التناوب بين الأسماء يُبْرِزُ إلى حد كبير ارتباط الشاعر الوثيق بالتراث الشعرى القديم ، و يُظْهِرُ ثقافته العربية الأصيلة ، إذْ إن الألفاظ الواردة فى هذه الظاهرة مستمدة من البيئة البدوية فى كثير من المواضع ، ومن ثم فهى تعكس تأثّرهُ بالموروثات القديمة وتُبَيِّنُ محاكاته للقدماء ، فى الوقت الذى لم يغفل بعض مظاهر الحياة العصرية .

(٤) أن العلاقة بين الألفاظ الواردة والأخرى المنوب عنها قد تكون علاقة مكانية ، بمعنى أن اسم المكان يَرِدُ بمعنى الاسم ذاته ، وقد يكون اللفظ المذكور أكثرَ دلالة على المعنى المراد من مثيله المنوب عنه ، كما قد تكون العلاقة بين اللفظين راجعة إلى اشتراكهما معا فى الدلالة وأحيانا يصبح اللجوء إلى لفظ بعينه بدلا من لفظ آخر ضرورة لتحقيق التجانس فى السياق والمزاوجة بين صدر البيت وعَجُزه .

(٥) أما فى المصادر فالتناوب بينهما إما أنْ يَنْبُع من وجود علاقة بين ما هو مذكور ونظيره المنوب عنه ، أو أنَّ المصدر الوارد أكثرُ دلالة على ما هو مقصود من حيث إنه يضيف إلى السياق دلالات جديدة . وقد تصل العلاقة بين المصدرين إلى حد الترادف بينهما فى الاستعمال .

أما إحلال المصدر محل الصفة فيأتى للمبالغة والتأكيد .

(٦) أن التناوب بين الحروف يعنى إضافةَ معنى آخر إلى المعنى المُفتَرَض بوجود الحرف المقصود ، أى أن إبدالَ « حرف بحرف لا ينجز عنه تعويضُ معنى بمعنى ، بل إرداف معنى بمعنى ، فإن حضور معنى الحرف المحذوف والذى كان ظهوره منتظرا هو بمنزل حضور معنى الحرف المستعمل » (٢٥٣) .



(١) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : نوب ، ص ٤٥٦٩

(٢) المرجع السابق مادة نوب ، ص ٤٥٦٩ .

(٣) المرجع السابق مادة نوب ، ص ٤٥٦٩ .

(٤) الديوان جـ٣ ص ٢٨٥ .

(٥) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : ودع ، ص ٤٧٩٧ .

(٦) الديوان جـ٣ ص ٢١٥ .

(٧) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : فوق ، ص ٣٤٨٧ .

(٨) الديوان جـ٣ ص ٢١٥ .

(٩) الديوان جـ٣ ص ٩٩ .

(١٠) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : مرر ص ٤١٧٤ .

(١١) المرجع السابق ، مادة مرر ، ص ٤١٧٤ .

(١٢) الديوان جـ٣ ص ٤٥١ .

(١٣) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : أمل ، ص ١٣٢ .

(١٤) الديوان جـ٤ ص ٢٠٧ .

(١٥) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : هوى ، ص ٤٧٢٨ .

(١٦) المرجع السابق ، مادة : هوى : ٤٧٢٨ .

(١٧) الديوان جـ١ ص ١٩٧ .

(١٨) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : فرس ، ص ٣٣٨٠ .

(١٩) الديوان جـ٢ ص ٥١ .

(٢٠) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : ملأ ، ص ٤٢٧٢ .

(٢١) الديوان جـ٢ ص ٢٢١ .

(٢٢) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : دعا ، ص ١٣٨٦ .

(٢٣) الديوان جـ٢ ص ٣٣٨ .

(٢٤) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : رفق ، ص١٦٩٥ .

(٢٥) الديوان جـ١ ص ١٧٠ .

(٢٦) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : صحب ، ص ٢٤٠١ .

(٢٧) الديوان جـ٣ ص ٤٠٥ .

(٢٨) ابن منظور: لسان العرب ، مادة ألم ، ص١١٣ .

(٢٩) الديوان جـ١ ص ٢٨٤ .

(٣٠) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : جفا ، ص٦٤٦ .

(٣١) الديوان جـ٣ ص٤٩٥ .

(٣٢) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : نبأ ، ص٤٣١٥ .

(٣٣) الديوان جـ٣ ص٤٩٣ .

(٣٤) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : صبا ص٢٣٩٨ .

(٣٥) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣ ص ٤٩٣ .

(٣٦) ابن منظور: لسان العرب ، مادة صبا ص٢٣٩٨ .

(٣٧) الديوان جـ٤ ص٧٧ .

(٣٨) ابن منظور: لسان العرب ، مادة متع ، ص٤١٢٩ .

(٣٩) الديوان جـ٤ ص٥٣ .

(٤٠) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : ميل ، ص٤٣٠٩ .

(٤١) الديوان جـ٤ ص٥٧ .

(٤٢) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : غرا ، ص٣٢٥٠ .

(٤٣) الديوان جـ٢ ص ٢٣٠ .

(٤٤) الديوان جـ١ ص١٩٨ .

(٤٥) ابن منظور: لسان العرب ، مادة قود ، ص ٣٧٧١ .

(٤٦) المرجع السابق ، مادة : قود ، ص ٣٧٧١ .

(٤٧) المرجع السابق ، مادة : بدل ، ص ٢٣١ .

(٤٨) الديوان جـ٢ ص١٣ .

(٤٩) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : غضض ، ص٣٢٦٦ .

(٥٠) الديوان جـ٢ ص١٩٣ .

(٥١) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : ضيف ، ص٢٦٢٦ .

(٥٢) الديوان جـ٣ ص٥٠٩ .

(٥٣) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : دين ، ص١٤٦٧ .

(٥٤) الديوان جـ ٢ ص ١٥ ، وقد وَرَدَ نفسُ الفعل بذات الصورة فى موضع آخر بالديوان جـ ٣ ص ٨٢ .

(٥٥) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : عرف ، ص٢٨٩٩ .

(٥٦) الديوان جـ ٣ ص١٢٦ .

(٥٧) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٣ ص١٢٦ ، ١٢٧ .

(٥٨) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : عنا ، ص ٣١٤٤ .

(٥٩) المرجع السابق مادة ميل ، ص٤٣٠٩ .

(٦٠) الديوان جـ ٤ ص١٢٤ .

(٦١) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٤ ص ١٢٤ .

(٦٢) ابن منظور: لسان العرب ، مادة ، سأل ، ص١٩٠٧ .

(٦٣) المرجع السابق ، مادة : وقف ، ص٤٨٩٩ .

(٦٤) الديوان جـ ٤ ص ٨٠ .

(٦٥) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : طوف ، ص٢٧٢٢ ، ومادة : طيف ، ص٢٧٣٩ .

(٦٦) الديوان جـ ٣ ص ٨١ .

(٦٧) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : ريب ، ص١٧٨٨ .

(٦٨) الديوان جـ ١ ص ٢٠٥ .

(٦٩) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : سدا ، ص١٩٧٩ .

(٧٠) المرجع السابق ، مادة : سدا ، ص١٩٧٩ .

(٧١) الديوان جـ ٢ ص٦٧ .

(٧٢) ابن منظور: لسان العرب : مادة : طرق ، ص٢٢٦٥ .

(٧٣) الديوان جـ ٢ ص١٣٩ .

(٧٤) ابن منظور: لسان العرب : مادة : بعد ، ص٣٠٩ ، ٣١٠ .

(٧٥) الديوان جـ ١ ص٢٥٩ .

(٧٦) الديوان جـ ٢ ص٢٦٧ .

(٧٧) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : بدر ، ص٢٢٨ .

(٧٨) المرجع السابق ، ص٢٢٨ .

(٧٩) الديوان جـ ٣ ص٢٨٩ .

(٨٠) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : غالط ، ص٣٢٨١ .

(٨١) المرجع السابق ، مادة : غالط ، ص ٣٢٨١ .
وقد ورد الفعل « غالط » متعديا بنفسه إلى مفعول به واحد فى موضعين : ٣ــ ٢٨٩ ، و٣ــ ٣٠١ .

(٨٢) المرجع السابق ، مادة : خدع ، ص ١١١٢ .

(٨٣) الديوان جـ٣ ص ٣٩٤ .

(٨٤) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : ترك ، ص ٤٣٠ .

(٨٥) الديوان جـ٣ ص ٤١ .

(٨٦) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : أزز ، ص ٧٢ .

(٨٧) الديوان جـ ٣ ص ٢٥٠ .

(٨٨) الديوان جـ ٣ ص٥٥٨ .

(٨٩) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣ ص٥٥٨ .

(٩٠) الديوان جـ ٣ ص ٢٦٠ .

(٩١) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣ ص ٢٦٠ .

(٩٢) الديوان جـ ٤ ص ١٠٢ .

(٩٣) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٤ ص ١٠٢ .

(٩٤) الديوان جـ ١ ص٢٧٣ .

(٩٥) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : خيل ، ص ١٣٠٤ .

(٩٦) الديوان جـ ١ ص١١٦ .

(٩٧) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : وعى ، ص٤٨٧٦ .

(٩٨) انظر شرح البيت بالديوان جـ ١ ص ١١٦ .

(٩٩) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : نبأ ، ص ٤٣١٦ .

(١٠٠) الديوان جـ ١ ص١٧٥ .

(١٠١) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : ردد ، ص ١٦٢١ .

(١٠٢) المرجع السابق ، مادة : رجع ، ص ١٥٩١ .

(١٠٣) المرجع السابق ، مادة : بدل ، ص ٢٣١ .

(١٠٤) الديوان جـ ١ ص٢١٠ .

(١٠٥) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : قضى ، ص ٣٦٦٦ .

(١٠٦) المرجع السابق ، مادة قضى ، ٣٦٦٥ .

(١٠٧) المرجع السابق ، مادة قضى ، ص٣٦٦٦ .

(١٠٨) المرجع السابق ، مادة ذهب ، ص١٥٢٢ .

(١٠٩) الديوان جـ ١ ص٢٤٩ .

(١١٠) انظر شرح البيت بالديوان جـ ١ ص٢٤٩ .

(١١١) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : عوض ، ص ٣١٧١ .

(١١٢) المرجع السابق ، مادة : عوض ، ص ٣١٧٠ .

(١١٣) المرجع السابق ، مادة : عوض ، ص ٣١٧٠ .

(١١٤) المرجع السابق ، مادة : بدل ، ص ٢٣١ .

(١١٥) الديوان جـ ١ ص ٢٧٦ .

(١١٦) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : ضوع ، ص ٢٦٢٠ .

(١١٧) المرجع السابق ، مادة : ضوع ، ص ٢٦٢٠ .

(١١٨) الديوان جـ ٢ ص ٣٨ .

(١١٩) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٢ ص ٣٨ .

(١٢٠) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : رسم ، ص ١٦٤٦ .

(١٢١) المرجع السابق ، مادة : مثل ، ص ٤١٣٥ .

(١٢٢) الديوان جـ ٢ ص ٥٨ .

(١٢٣) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : شلل ، ص ٢٣١٦ .

(١٢٤) المرجع السابق ، مادة : شلل ، ص ٢٣١٦ .

(١٢٥) الديوان جـ ٢ ص ٣٢٧ .

(١٢٦) ابن منظور : لسان العرب ، مادة قلد ، ص ٣٧١٨ .

(١٢٧) المرجع السابق ، مادة : نطق ، ص ٤٤٦٣ .

(١٢٨) الديوان جـ ٢ ص ٣٤٦ .

(١٢٩) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : هيل ، ص ٤٧٣٨ ، ٤٧٣٩ .

(١٣٠) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٢ ص ٣٤٦ .

(١٣١) الديوان جـ ٢ ص ١٤٧ .

(١٣٢) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : دمع ، ص ١٤٢٢ .

(١٣٣) المرجع السابق ، مادة : دمع ، ص ١٤٢٢ .

(١٣٤) الديوان جـ ٢ ص ٤ .

(١٣٥) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٢ ص ٤ .

(١٣٦) الديوان ج ٢ ص ٣٢٣ .

(١٣٧) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : مأق ، ص ٤١٢١ .

(١٣٨) الديوان جـ ١ ص ٢٦٦ .

(١٣٩) الديوان جـ ٢ ص ١٧٩ .

(١٤٠) الديوان جـ ١ ص١٩٨ .

(١٤١) ابن منظور: لسان العرب ، مادة لحظ ، ص٤٠٠٨ ، وانظر شرح البيت بالديوان ج

(١٤٢) الديوان جـ ١ ص٢٥٤ .

(١٤٣) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : جفن ، ص ٦٤٤ .

(١٤٤) انظر شرح البيت بالديوان جـ ١ ص ٢٥٤ .

(١٤٥) الديوان جـ ١ ص ١٢٤ .

(١٤٦) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : صدى ، ص ٢٤٢١ .

(١٤٧) الديوان جـ ١ ص ٢٦٣ .

(١٤٨) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : دجا ، ص ١٣٣٢ .

(١٤٩) الديوان جـ ١ ص٢١٣ .

(١٥٠) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : يسر ، ص٤٩٥٨ .

(١٥١) انظر شرح البيت بالديوان جـ ١ ص٢١٣ .

(١٥٢) الديوان جـ ١ ص ١٨٠ .

(١٥٣) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : غيث ، ص٣٣٢٣ .

(١٥٤) انظر شرح البيت بالديوان جـ ١ ص ١٨٠ .

(١٥٥) الديوان جـ ٢ ص١٨ .

(١٥٦) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : ضمر ، ص٢٦٠٦ .

(١٥٧) المرجع السابق ، مادة : ضمر ، ص٢٦٠٦ ، ٢٦٠٧ .

(١٥٨) الديوان جـ ٢ ص٨٥ .

(١٥٩) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٢ ص ٨٥ .

(١٦٠) الديوان جـ٣ ص٢٤١ .

(١٦١) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : رأى ، ص١٥٣٧ .

(١٦٢) المرجع السابق ، مادة : رأى ص ١٥٤٠ .

(١٦٣) الديوان جـ٣ ص٤٧٣ .

(١٦٤) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣ ص٤٧٣ .

(١٦٥) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : عدم ، ص ٢٨٤٢ .

(١٦٦) المرجع السابق ، مادة عدم ، ص٢٨٤٢ .

(١٦٧) الديوان جـ٣ ص٥١٠ .

(١٦٨) للفعل هام مصادر أخرى ، إذ يقال : هام بها هَيْمًا وهُيُومًا وهُياما وتَهْيَامًا
انظر: ابن منظور: لسان العرب ، مادة : هيم ، ص٤٧٣٩ .

(١٦٩) المرجع السابق ، مادة : وجد ، ص ٤٧٧٠ .

(١٧٠) المرجع السابق ، مادة : هيم ، ص ٤٧٣٩ .

(١٧١) الديوان جـ٣ ص ٥١٢ .

(١٧٢) المرجع السابق ، مادة : هيم ، ص ٤٧٤ .

(١٧٣) فى البخل لغات أربع : البُخْل ، والبُخُل ، والبَخْل ، والبَخَل . ـــ انظر : ابن منظور : لسان العرب ، مادة : بخل ، ص ٢٢٢ .

(١٧٤) المرجع السابق ، مادة : ضنن ، ص ٢٦١٤ .

(١٧٥) المرجع السابق ، مادة : ضنن ، ص ٢٦١٤ .

(١٧٦) المرجع السابق ، مادة : ضنن ، ص ٢٦١٤ .

(١٧٧) الديوان جـ٣ ص ٤٦ .

(١٧٨) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : نسق ، ص ٤٤١٢ .

(١٧٩) المرجع السابق ، مادة : حسن ، ص ٨٧٧ .

(١٨٠) الديوان جـ٢ ص ٢٣٦ .

(١٨١) انظر شرح البيت بالديوان جـ٢ ص ٢٣٦ .

(١٨٢) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : حدد ص ٧٩٩ .

(١٨٣) الديوان جـ٣ ص ٣٤٢ .

(١٨٤) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣ ص ٣٤٢ .

(١٨٥) المبرد : المقتضب .
تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، ١٣٨٦ هـ جـ٣ ص ٢٣٤ .

(١٨٦) الديوان جـ٢ ص ٦٤ .

(١٨٧) يقال : غَزُرَ يَغزُرُ غَزَارَة وغَزَراً وَغُزْراً ، أى أن للفعل « غزر » ثلاثة مصادر.
ابن منظور : لسان العرب ، مادة غزر ، ص ٣٢٥١ .

(١٨٨) انظر شرح البيت بالديوان جـ٢ ص ٦٤ .

(١٨٩) ابن هشام مغنى اللبيب .
مطبعة الحلبى ، جـ٢ ص ١٨٠ .

(١٩٠) المرجع السابق ، جـ٢ ص ١٨٠ .

(١٩١) المرجع السابق ، جـ١ ص ٩٥ .

(١٩٢) الديوان جـ٣ ص ٣١٠ ، ٣١٢ .

(١٩٣) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣ ص ٣١٠ .

(١٩٤) الديوان جـ٣ ص ٩١ .

(١٩٥) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣ ص ٩١ .

(١٩٦) الديوان جـ١ ص٢٦١ .

(١٩٧) الديوان جـ٣ ص٤٩٦ .

(١٩٨) الديوان جـ٣ ص٤٢٤ .

(١٩٩) الديوان جـ٣ ص٢٩٥ .

(٢٠٠) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣ ص٢٩٥ .
وقد ذكر بعضُهم أن الفاء «لا تفيد الترتيب فى البقاع ولا فى الأمطار» .
ابن هشام : مغنى اللبيب ، جـ١ ص١٣٩ .

(٢٠١) الديوان جـ٣ ص٢١٦ .

(٢٠٢) الديوان جـ٤ ص١٤١ .

(٢٠٣) الديوان جـ٣ ص١٦٦ .

(٢٠٤) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣ ص١٦٦ .

(٢٠٥) الديوان جـ٣ ص٣٢٣ .

(٢٠٦) الديوان جـ١ ص٢٨٦ .

(٢٠٧) الديوان جـ٢ ص١٤ .

(٢٠٨) ابن هشام : مغنى اللبيب ، جـ١ ص٢٨٦ .

(٢٠٩) المرجع السابق ، جـ١ ص٢٠٥ .

(٢١٠) المرجع السابق ، جـ١ ص٢٠٨ .

(٢١١) السيوطى : همع الهوامع ، شرح جمع الجوامع ، جـ٢ ص٦٤ .

(٢١٢) الديوان جـ٤ ص٣٦ .

(٢١٣) الديوان جـ٣ ص٢٢٨ .

(٢١٤) انظر : فتح الله أحمد أحمد سليمان : الجملة الشرطية فى شعر البارودى . رسالة ماجستير مقدمة لقسم اللغة العربية بآداب القاهرة (١٩٨٢) ص٤ ، ٩ .

(٢١٥) الديوان جـ١ ص٢١١ .

(٢١٦) الديوان جـ١ ص١٠٧ .

(٢١٧) فى هذه الحالة «تضمر مع أوْ (أنْ) وذلك إذا كان معناها معنى حتى» . الرمانى : معانى الحروف ، ص ٧٩ .
كما يكون الفعل المضارع الواقع بعد «أوْ» منصوبا بأنْ المضمرة .
انظر : ابن هشام : مغنى اللبيب ، جـ١ ص٦٤ .

(٢١٨) الديوان جـ٣ ص٤٨ .

(٢١٩) الديوان جـ١ ص٢٢٠ .

(٢٢٠) الديوان جـ٣ ص٤٨٨ .

(٢٢١) الديوان جـ ٤ ص ٢٢١ .

(٢٢٢) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٤ ص ٢٢١ .

(٢٢٣) ابن هشام : مغنى اللبيب ، جـ ٢ ص ١٦ .

(٢٢٤) الديوان جـ ٤ ص ٧٩ .

(٢٢٥) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٤ ص ٧٩ ، ٨٠ .

(٢٢٦) الديوان جـ ٣ ص ٢٥١ .

(٢٢٧) الديوان جـ ٣ ص ٢٩٩ .

(٢٢٨) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٣ ص ٢٩٩ ، ٣٠٠ .

(٢٢٩) الديوان جـ ١ ص ٧١ .

(٢٣٠) الديوان جـ ٤ ص ٢٢٠ .

(٢٣١) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٤ ص ٢٢٠ .

(٢٣٢) الديوان جـ ١ ص ٢١٨ .

(٢٣٣) الديوان جـ ٣ ص ٥٣٩ .

(٢٣٤) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٣ ص ٥٣٩ ، ٥٤٠ .

(٢٣٥) الديوان جـ ٣ ص ٨١ .

(٢٣٦) الديوان جـ ٢ ص ٢٢٨ .

(٢٣٧) انظر شرح البيتين بالديوان جـ ٢ ص ٢٢٨ .

(٢٣٨) الإقواء هو اختلاف حركة المجرى بكسر وضم . وهو عيب من عيوب القافية .

(٢٣٩) الديوان جـ ٢ ص ٣٧٥ ، وقد ورد البيت فى موضع آخر بالديوان جـ ٣ ص ٢٥٤ .

(٢٤٠) انظر شرح البيت بالموضعين السابقين .

(١٤١) ابن هشام : مغنى اللبيب ، جـ ٢ ص ٤١ .

(٢٤٢) الديوان جـ ٣ ص ٤٤ .

(٢٤٣) الديوان جـ ٣ ص ٤١٨ .

(٢٤٤) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٣ ص ٤١٨ .

(٢٤٥) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٣ ص ٤١٨ .

(٢٤٦) الديوان جـ ٣ ص ٢٨٤ ، ٢٨٥ .

(٢٤٧) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٣ ص ٢٨٤ ، وابن هشام : مغنى اللبيب جـ ١ ص ٥٢ .

(٢٤٨) الديوان جـ ٤ ص ٩٩ .

(٢٤٩) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٤ ص ٩٩ .

(٢٥٠) الديوان جـ ٢ ص ٣٢٩ .

(٢٥١) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٢ ص ٣٢٩ .

(٢٥٢) الديوان جـ ١ ص ١٢٣ .

(٢٥٣) محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات ، ص ٤٩٥ ، ٤٩٦ .

الفصل الرابع

الحذف

قضية الحذف من القضايا الهامة التى عالجتها البحوث الأسلوبية والنحوية والبلاغية بوصفها انحرافا عن المستوى التعبير العادى .

ويستمد الحذف أهميته من حيث إنه لا يورد المنتظَر من الألفاظ ، ومن ثم يفجّر فى ذهن المتلقّى شحْنة فكرية توقظ ذهنه ، وتجعله يتخيل ما هو مقصود .

وعملية التخيل هذه ــ التى يقوم بها المتلقى ــ تؤدى إلى حدوث تفاعلٍ من نوع ما بين المرسِل والمتلقّى قائمٍ على الإرسال الناقص من قِبَل المرسِل ، وتكملة هذا النقص من جانب المتلقّى .

والحذف لا يحسن فى كل حال ؛ إذ ينبغى ألا يَتْبَعَهُ خللٌ فى المعنى أو فسادٌ فى التركيب ، لذا لابد أن يتأكد المرسِل من وضوح المحذوف فى ذهن المتلقى وإمكان تخيله .

ومن خصائص العربية أنها تحوى أنماطا متعددة من الحذف ، فهى لا تكتفى «بالاستكثار من الحذف ، ولكنها تنوعه أيضا ، حتى لو قال قائل : إن العربية هى لغة الحذف ما كان عليه من ذلك بأس» (١) .

وقد اختلف المنظور النحوى عن مثيله البلاغى فى النظر إلى هذه القضية ، فالنحاة يبحثون الحذف من منطلق يجوز أو لا يجوز ، فما يجوز حذفُهُ ــ مثلا ــ تمييز «كم» الاستفهامية إذا دَلّ عليه دليلٌ كما يجوز ــ عندهم ــ حذفُ حرف الجر «رُبَّ» وبقاء عمله . ومثال ما لا يجوز حذفه الفاعلُ ونائبُهُ .

وتظهر علةُ ذلك فى كون هؤلاء النحاة لا يجيزون حذفَ العُمدة أو ما يقوم مقامه ويحل محله ، ولذا لم يحذفوا الفاعلَ أو النائبَ عنه ، فى الوقت الذى حذفوا فيه ما يُعَدُّ من المُكَمِّلات مثل المفاعيل

ـ ويدخل ضمنها تمييزُ « كم » الاستفهامية ـ لأنها مما يمكن أن يُحذف ولايُحْدث لبسا عند المتلقى ، إذ إن مثل هذا الحذف يكون فى ظاهر اللفظ ولايكون فى ذهن السامع ، ذلك أن الحذف عند النحاة والبلاغيين معا ليس نفيا مطلقا للمحذوف ، وإنما هوعدم ظهوره فى البناء الظاهرى للجملة ، وكأن المُعَوَّل عليه عند الطائفتين هوقول ابن مالك حين قال : « وحذف مايُعلم جائز » .

كذلك تَحَدث النحاة عما يجب حذفُهُ مثل : خبر « لولا » ، وخبر « لا » النافية للجنس ، إذ تقديره فى الحالين « موجود » .

أما البلاغيون فيرون أن إيجاز الحذف ينبغى ألا يؤدى إلى غموض المعنى ، إذ به تكون صورةُ الجملة مؤدية للمقصد البلاغى ، وفى ذلك دلالة على تناولهم لظاهرة الحذف الذى حددوا ماهيته وكيفيته وعلةَ اللجوء إليه .

وأهمية الحذف ـ عندهم ـ تنبع من أنه يثير الانتباه ، ويَلْفت النظر ، ويبعث على التفكير فيما حُذف ، فتحدث عمليةُ إشراك للمتلقى فى الرسالة الموجهة إليه .

ويعنى ذلك أن البلاغيين كانوا على وعى بتأثير الحذف وقيمته فى التركيب ، ولايختلفون على أنه أكثرُ بلاغة من الذِّكْر ، لأن الذِّكْرَ سَيْرٌ فيما هو مألوف من طرق التعبير ، والمألوف ـ أيا كان ـ ليس له من الإثارة مالغير المألوف .

فالحذف ـ إذن ـ خروج عن النمط الشائع فى التعبير أو هو خَرْقٌ للسنن اللغوية ، ومن هنا كانت قيمتُهُ وتأثيرُهُ .

ويتناول هذا الفصل بيانَ عدة أمور :

أولا : ظاهرة حذف المسند إليه فى الجملة الاسمية ، وهى تنقسم إلى ثلاث صور :

الأولى : حذف المسند إليه فى صدر البيت .

الثانية : حذف المسند إليه فى عَجُز البيت .

الثالثة : حذف المسند إليه فى صدر البيت وعجُزه معا .

ثانيا : دراسة ظاهرة حذف المسند والمسند إليه فى الجملة الفعلية ، وهى تأتى فى أربع صور :

الأولى : حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول المطلق عنهما .

والثانية : حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول به .

والثالثة: حذف المسند والمسند إليه لوجود قرينة على حذفهما .

والرابعة: حذف المسند والمسند إليه فى التراكيب الشائعة فى الاستعمال العربى القديم .

ثالثا : دراسة الحذف فى الحروف ، وفيه بحث الظواهر التالية :

(١) حذف همزة الاستفهام .

(٢) حذف « لا » النافية .

(٣) حذف « هَلْ » بعد « أمْ » التى للإضراب .

(٤) حذف حرف النداء .

رابعاً : دراسة ظاهرة الحذف فى التركيب الشرطى ، وفيه بحث لظاهرتين اثنتين :

(١) حذف أداة الشرط وفعله .

(٢) حذف جواب الشرط .

وأخيراً يعرِّج الفصلُ على حذف الفَضَلات أو المُكَمِّلات فيتناول المسائل التالية :

(١) حذف المفعول به وهو يأتى فى ثلاث صور:

(أ) حذف المفعول به لفعل يتعدى فى الأصل إلى مفعول به واحد .

(ب) حذف المفعول به لفعل يتعدى فى الأصل إلى مفعولين .

(جـ) حذف المفعول به الثانى لفعل يتعدى فى الأصل إلى مفعولين .

(٢) حذف النعت .

(٣) حذف المنعوت وإبقاء النعت .

(٤) حذف المستغاث به .

(٥) حذف المستغاث لأجله .

(٦) حذف المعطوف عليه .

أولا : حذف المسند إليه فى الجملة الاسمية :

تتكون الجملة المفيدة من ركنين أساسيين هما : المسند إليه ، والمسند .

والمسند إليه هو الفاعل ونائبه ، والمبتدأ ، واسم الفعل الناقص ، واسم الحرف الناسخ .

أما المسند فهو الفعل ، واسم الفعل ، وخبر المبتدأ ، وخبر الفعل الناقص ، وخبر الحرف الناسخ .

والمقصود بالمسند إليه المحذوف فى الجملة الاسمية الذى نتناوله هنا هو المبتدأ ، وقد ورد فى ثلاث صور :

الصورة الأولى : حذف المسند إليه فى صدور الأبيات :

و يبلغ عدد مواضع هذه الصورة ثلثمائة واثنين وعشرين موضعا بنسبة ٣,٥٪ إلى مجموع أبيات الديوان ، أى أنها تشكل ظاهرة لافتة للنظر .

وتتوزع هذه المواضع كما يلى :

(١) مائة وثمانية وستون موضعا فى الوصف .

(٢) ثلاثة وستون موضعا فى الغزل .

(٣) أربعة وأربعون موضعا فى المدح .

(٤) سبعة عشر موضعا فى الفخر .

(٥) خمسة عشر موضعا فى الذم .

(٦) سبعة مواضع فى الرثاء .

(٧) سبعة مواضع فى الهجاء .

(٨) موضع واحد فى الزهد .

(١) حذف المسند إليه فى الوصف :

ورد المسند إليه محذوفا فى مجال الوصف فى مائة وثمانية وستين موضعا .

وتشكل هذه الظاهرة نحو نصف عدد مواضع ظاهرة حذف المسند إليه ، وكان المسند فى هذه المواضع :

الـخمـر، والليـل، والـدهر، والنجوم، والسحاب، والبحر، والمطر، والـحرب، والأهرام، والدُّوح ...

يقول عن الـخمر:

حَمْرَاء دَارَ بِـهَـا الـحَـبَـابُ، كَـأَنَّـهَـا ... شَـفَـقٌ بَـدَتْ فِـيـه نُـجُـومُ سَـمَـاء(٢)

وعن الليل:

لَـيْـلٌ غَـيَـاهِـبُـهُ حَـيْـرَى، وَأَنْـجُـمُـهُ ... حَـسْرَى، وَسَاعَاتُهُ فِي الطُّولِ كَالـحِجَجِ(٣)

و يقول:

دَهْــرٌ يَــغُــرُّ، وَآمَــالٌ تَــسُــرُّ، وَأَعْــ ... ــمَــارٌ تَــمُــرُّ، وَأَيَّــامٌ لَــهَــا خُــدَعُ(٤)

والتقدير فى ثلاثة المواضع السابقة:
« هى حمراء »، و « هو ليل »، و « هو دهر »

وحـذف المسنـد إليـه فى هـذه المواضع، وفى غيرها من المواضع التى وردت فى مجال الوصف، يجىء بـغـرض الـتـعـظيـم والـتـوقير وإضـفـاء المـهـابة على الوصف فالمسند هو البحر، أو الليل، أو الـحرب ... كما يجىء هذا الـحذف بهدف التشويق، ودليل ذلك كله وقوعُ المسند فى كل هذه المـواضع فى أول صدر البيت، مما يجعل هذا المسند بمثابة مفتاح للبيت ينطلق منه الشاعر و يبنى عليه الأفكار والمعانى.

وتـتـردد فى هـذه المواضع التى جاءت فى مجال الوصف ألفاظٌ بعينها يقع كل منها مسندا مثل: « ملاعـب » ــ و يـقـصـد مسارحَ لَعِبِهِ فى طفولته ومجال أُنسه ولهوه ــ وتأتى فى ستة مواضع(٥)، و « حمراء » ــ وهـى الـخمر ــ وتَرِدُ فى ثلاثة مواضع(٦)، و « منازل » ــ وهى الأماكن التى بها ذكـريـاتـه ــ وتجىء فى موضعين(٧)، و« بلاد » ــ و يَعنى وطنه مصر ــ و يقع فى موضعين(٨)، و« صرحـان » و« بنـاءان » ــ و يقصد الهرمين ــ و يَرِدَان فى موضعين(٩)، ومثلهما « آيات » و « رموز » ــ وهى الأهرام ــ و يقعان فى موضعين كذلك(١٠).

وتَرَدُّدُ هذه الألفاظ وأمثالها بما تحمله من معان دليلٌ يدعم استنتاجنا، أعنى أن حذف المسند إليه فى هذه المواضع كان بهدف بث الهيبة والعظمة وجعل البيت ينبنى على هذه اللفظة التى تتصدره.

(٢) حذف المسند إليه فى الغزل :

وعدد مواضعه ثلاثة وستون موضعا .

وقد صَوَّرَ الشاعرُ فى هذا الغزل الحب ، والشوق ، والهيام ، ونظرة المحبوبة ، وقدها ، ومنزلها ، ووجهها ، وعينيها .

يقول :

فَتَاةٌ لَهَا فِى مَنْصِبِ الحُسْنِ سُورَةٌ تُقَصِّرُ عَنْهَا الغِيدُ وَهِىَ رَوَاجِحُ (١١)

و يقول :

هَيْفَاءُ مَالَ بِهَا النَّعِيمُ فَخَطْوُهَا دُونَ القَطَاةِ وَنُطْقُهَا إِيمَاءُ (١٢)

والتقدير فى الموضعين : « هى فتاة » ، و « هى هيفاء » .

وحذف المسند إليه فى الغزل يأتى بغرض التعظيم وإنزال الموصوف منزلة كبيرة ، فالمسند إما فتاته ، أو نظرتها ، أو قوامها ، أو حبه ..

يُضاف إلى هذا أن الحذف — هنا — يجئ بغرض تدليل الحبيبة ، و بيان أنها ليست بحاجة إلى تعريف أو إشهار . وثمة ألفاظ تتكرر فى الغزل : فلفظة « فتاة » — وهى محبوبته — تَرِدُ ست مرات (١٣) ، والألفاظ التالية يجئ كل منها مرتين :

« حوراء » (١٤) ، و « نظرة » (١٥) ، و« خَلاَء » (١٦) — و يقصد منازل أحبابه و « طَلَل » (١٧) و« صريع » (١٨) و« صريع هوى » (١٩) و« غزال » (٢٠) .

(٣) حذف المسند إليه فى المدح :

وعدد مواضعه أربعة وأربعون موضعا .

يقول عن حافظ إبراهيم :

لَبِقٌ بِتَصْرِيفِ الكَلاَمِ يَسُوقُهُ مَا شَاءَ بَيْنَ سُهُولَةٍ وَعَزَازِ (٢١)

و يقول عن الشيخ جمال الدين الأفغانى :

ذُو فِكْرَةٍ فَاضَتْ بِمَا أُودِعَتْ مِنْ حِكْمَةٍ، كَالعَارِضِ المُثْجِمِ (٢٢)

ويمدح صديقه الشيخ حسينا المرصفى فيقول فى ثلاثة أبيات متتالية :

هُمَامٌ أرَانِى الدَّهرَ فِى طَىِّ بُرْدِهِ ... وَفَقَّهَنِى حَتَّى اتَّقَتْنِى الأَمَاثِلُ
أخٌ حِينَ لاَ يَبْقَى أخٌ ، وَمُجَامِلٌ ... إذا قَلَّ عِنْدَ النَّائِبَاتِ المُجَامِلُ
بَعِيدُ مَجَالِ الفِكْرِ، لَوْ خَالَ خِيْلَةً ... أرَاكَ بِظَهْرِ الغَيْبِ مَا الدَّهرُ فَاعِلُ (٢٣)

وحذف المسند إليه فى المواضع السابقة يأتى لإضفاء الهيبة والجلال على الممدوح ، وتوقيره وتعظيمه .

والمدح ــ عند البارودى ــ يتسم بسمة أساسية ، وهى أن كل الصفات المخلوعة على الممدوحين معنوية ، فالممدوح « سهلُ الخليقة » أو « متواضع » للقوم أو « صادقُ الود » أو « مهذبُ الطبع » أو « ألمعى » ...

ولعل هذا راجع إلى أن كل من مدحهم كانوا أصدقاءه أو أساتذته ، أو حكام البلاد ، والثابت فى ذلك أنه لم يتكسب من المدح شيئا .

(٤) حذف المسند إليه فى الفخر:

و يرد فى سبعة عشر موضعا .
يقول البارودى عن نفسه :

صَبُورٌ، وَنَارُ الحَرْبِ مِرْجَلُهَا يَغْلِى ... وَقُورٌ، وَأحْلاَمُ الرِّجَالِ خَفِيفَةٌ (٢٤)

فالصفات التى خلعها على نفسه وافتخر بها كلها معنوية ، فهو « وَقُورٌ» و « صَبُورٌ» كما أنه « صَئُولٌ » و « هُمَامٌ » وسجيته هى :

سَجِيَّةُ نَفْسٍ لاَ تَمِيلُ مَعَ الهَوَى ... وَذِمةُ عَهْدٍ بَيْنَ سيفٍ وَمُصْحَفِ (٢٥)
سَجِيَّةُ نَفْسٍ أدْرَكَتْ مَا تُرِيدُهُ ... مِنَ الدَّهرِ، فَاعْتَاضَتْ عَنِ السُّكْرِ بالصَّحْوِ (٢٦)

و يقول عن قصيدة له :

كَالبَرْقِ فِى عَجَلٍ ، وَالرَّعدِ فِى زَجَلٍ ... وَالغَيْثِ فِى هَلَلٍ ، وَالسَّيْلِ فِى هَمَلِ
غَرَّاء ، تَعْلَقُهَا الأسْمَاعُ مِنْ طَرَبٍ ... وتَسْتَطِيرُ بِهَا الألبَابُ مِنْ جَذَلِ
حَوْلِيَّةٌ ، صَاغَهَا فِكْرٌ أقَرَّ لَهُ ... بِالمُعْجِزاتِ قَبِيلُ الإنْسِ وَالخَبَلِ (٢٧)

والتقدير: هي ــ أي قصيدته ــ « كالبرق » ، وهي « غراء » وهي « حولية » .

ومن الملاحظ أن الصفات التي وصف بها قصيدته صفات معنوية .

ويقول في الفخر بقومه :

أَنَاسٌ إذَا مَا أجْمَعُوا الأَمْرَ أَصْبَحُوا وَمَا هُمْ بِنَظَّارِينَ لِلغَيْمِ وَالصَّحْوِ(٢٨)

والتقدير: هم (أو قومي) أناس .

أما عن دلالة حذف المسند إليه في الفخر فذلك كان للتفخيم والتعظيم .

(٥) حذف المسند إليه في الذم :

ويأتي في خمسة عشر موضعا .

ويُلاحَظ عند تحليل تلك الظاهرة أن الصفات التي يَنْعَتُ بها من يذمه الشاعر قد تكون معنوية ، كما في قوله :

مُتَلَوِّنُ الأَخْلاَقِ بَيْنَ عَشِيرَةٍ جَهْلاً ، كَمَا يَتَلَوَّنُ الشُّقْرَاقُ(٢٩)

وقد تكون هذه الصفات غير معنوية ، كما في قوله :

قِبَاحُ النَّوَاصِي والوُجُوهِ ، كَأَنَّهُمْ لِغَيْرِ أَبِي هَذَا الأَنَامِ جُنُودُ(٣٠)

والتقدير في الموضوعين : « هو متلون الأخلاق » ، و« هم قباح النواصي » .

وَحَذْفُ المسند إليه في الذم يجيء لتحقير المذموم والتهوين من شأنه والحطّ من منزلته ، كما أن هذا الحذف يفيد أن المذموم ليس بحاجة إلى تأكيد تلك الصفات التي نُعت بها ، فهي متأصلة فيه .

وقد استُخْدِمت كلمةُ « قوم » في الذم ، وكان المسند إليه محذوفا كما استخدمت ذاتُ الكلمة في المدح .

ووردت كلمة « قوم » الواقعة مسندا ــ في الذم ــ في موضعين كان المسند إليه فيهما محذوفا ، بينما وَرَدَتِ الكلمة في المدح في موضع واحد .

(٦) حذف المسند إليه فى الرثاء :

و يقع فى سبعة مواضع .

و يبدو من المواضع السبعة التى ورد المسند إليه فيها محذوفا فى الرثاء أنه يرثى ابنته فى ثلاثة منها ، و يرثى رفاعة الطهطاوى فى ثلاثة أخر ، و يرثى وَلَدَهُ فى موضع واحد .

يقول عن ابنته :

خُمَاسِيَّةٌ ، لَمْ تَدْرِ مَا اللَّيْلُ وَالسُّرَى وَلَمْ تَنْحَسِرْ عَنْ صَفْحَتَيْهَا السَّتَائِرُ(٣١)

والتقدير: هى (ابنته) خماسية .

و يقول عن رفاعة :

خِلاَلٌ يَفُوحُ المِسْكُ عَنْهَا مُحَدِّثاً وَيُثْنِى عَلَى آثَارِهَا المَلَوَانِ(٣٢)

أى : هى خلال .

والحذف فى الرثاء كان ــ كما فى الوصف والغزل والمدح والفخر ــ للتعظيم والإجلال .

(٧) حذف المسند إليه فى الهجاء :

و يأتى فى سبعة مواضع .

وقد يُلصق الشاعرُ بمن يهجوه صفات معنوية ، كما فى قوله :

أَهْوَجٌ ، أَحْمَقٌ ، شَتِيمٌ ، لَئِيمٌ
أَغْتَمٌ ، أَبْلَهٌ ، زَنِيمٌ ، مُحْتَلُ (٣٣)

وقد تكون هذه الصفات غير معنوية ، كما فى قوله :

صُفْرُ الوُجُوهِ مِنَ الأَحْقَادِ ، تَحْسَبُهُمْ
ــ وَهُمْ ــ أَصِحَّاءُ ــ فِى دِرْعٍ مِنَ السَّقَمِ (٣٤)

والتقدير: « هو أهوج .... » و « هم صفر الوجوه » . والحذف فى الهجاء ــ تماما كما فى الذم ــ كان للتحقير من شأن المهجو والتقليل من قيمته فى الحياة ، كما أن هذا الحذف يوحى بملازمة هذه الصفات للمهجو .

(٨) حذف المسند إليه فى الزهد :

ويجىء فى موضع واحد هو:

حَــركَــاتٌ سَــوْفَ تَــفْــنَــى   ثُــمَّ يَــتْــلُــوهَــا خــفُــوتُ(٣٥)

أى : « هى حركات »

والحذف ـ هنا ـ لتحقير شأن المسند « حركات ».

من هذا نرى أن حذف المسند إليه ورد فى مائتين وتسعة وتسعين موضعا مفيدا الإجلال والتعظيم ، وذلك بنسبة ٩٣٪ تقريبا إلى مجموع المواضع التى ورد المسند إليه محذوفا فيها .

وجاء حذف المسند إليه بغرض التحقير والتهوين فى ثلاثة وعشرين موضعا بنسبة ٧٪ تقريبا إلى مجموع مواضع ظاهرة حذف المسند إليه .

والملاحَظ أن كل المواضع التى ورد فيها المسند إليه محذوفا كان المسند واقعا فى أول صدر البيت ، ما عدا بيتا واحدا ورد المسند فيه فى آخر الصدر ، يقول فيه :

عَـلَـيْـكَ سَـلامُ اللـهِ مِـنِّـى ، تَـحِـيَّـةٌ   يُـوَافِـيـكَ فِـى خُـلْـدٍ بِـهَـا الـمَـلَـكَـانِ(٣٦)

أى : « هى تحية .... »

ووقوع المسند « تحية » فى آخر صدر البيت يفقده شيئا من أهميته ، ذلك أن ورود المسند فى أول الصدر يعنى أنه من الأهمية بحيث يتقدم على ما سواه و يبدأ مطلعُ البيت به ، كما أن مجىء المسند فى أول الصدر يجعل منه المحور الأساسى الذى يدور حوله معنى البيت .

و يعنى ذلك كله أن البدء بالمسند يُضفى عليه أهمية يفتقد بعضها إذا تأخر .

الصور الثانية : حذف المسند إليه فى أعجاز الأبيات :

و يأتى ذلك الحذف فى عشرة مواضع :

يقول :

قَـالَـتْ : فَـهَـلْ مِـنْ دَوَاءٍ يُـسْـتَـطَـبُّ بِـهِ   قُلْتُ : الوِصَالُ ، فَرَاحَتْ وَهْىَ تَبْتَسِمُ(٣٧)

أى قلت : هو (أو الدواء) الوصال .

و يقول :

كـلُّ وَغْـدٍ أهْـدَى إلى اللُّـؤْمِ مِـنْ بَـا زِ، وَلَكِـنْ مِـنَ الـحِمَارِ أضَلُّ (٣٨)

أى : ..هو أضل .

وهذه الصورة ــ التى ورد فيها المسند إليه محذوفاً ووقع المسند فى عَجُز البيت ــ تختلف عن سابقتها التى كان موقع المسند فيها فى أول الصدر؛ فتأخرُ المسند أفقده بعضَ الأهمية فلم يعد هو محور البيت ، بل صار جزءا من المعانى التى يحتويها البيت .

الصورة الثالثة : حذف المسند إليه فى صدر البيت وعَجُزه :

و يأتى هذا الحذف فى موضع واحد هو:

فَـإمَّـا عَـائِـلٌ فَـأصُـونُ مِـنـهُ وَإمَّـا فَـاجِـرٌ فَـأصُـونُ عِـرضِـى (٣٩)

والحذف ــ هنا ــ يختلف عما سبق فى أن المسند إليه محذوف بعد إمَّا مرتين ، فى صدر البيت وعجُزه .

والتأكيد واضح فى الحذفين ، ودليله البدء بالمسند بعد إمَّا ، وتكرار إمَّا ، ووجود الفاء فى الفعل المضارع المكرر « أصُون » ، كما تتضح أيضا الموسيقى فى ألفاظ البيت :

فَـإمَّـا عَـائِـلٌ فَـأصُـونُ مِـنْـهُ وَإمَّـا فَـاجِـرٌ فَـأصُـونُ عِـرضِـى

ثانيا : حذف المسند والمسند إليه فى الجملة الفعلية :

وَ يَرِدُ هذا الحذف فى أربع صور:

الصورة الأولى : حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء عنهما بالمفعول المطلق :

تشيع ظاهرة وُرُود المفعول المطلق والاستغناء عن المسند والمسند إليه فى التراث العربى شيوعا كبيرا ، ومن هنا يبدو التأثر بالأساليب العربية التقليدية فى شعر البارودى .

وقد وَرَدَ فى هذه الظاهرة المفعول المطلق « مهلا » سبع مرات (٤٠) ، ونظيره « صَبْراً » أربع مرات (٤١) ، ثم كل من « رِفْقاً » « ٤٢ »و « عَطْفاً » (٤٣) و « قَصْداً » (٤٤) و « عِراكاً » (٤٥) مرة واحدة .

يقول :

مَهْلاً أخَا الجَهْلِ ، لاَيُغْوِيكَ مَانظَرَتْ عَيْنَاكَ فى هَذِهِ الدُّنْيَا مِنَ الفِتَنِ (٤٦)

التقدير : تمهل مهلا ...

يقول :

يَاقَلْبُ صَبْرًا جَمِيلاً ، إنَّهُ قَدَرٌ يَجْرِى عَلَى المَرْءِ مِنْ أسْرٍ وَإطْلاَقِ (٤٧)

أى : ياقلب اصبر صبرا .

وهذه الظاهرة لم تُستخدم فى الديوان إلا فى مجال النصيحة ، والاستعطاف والحض على شيء ما ، والتعزية ، فالمعانى المفهومة من المفعول المطلق المستخدَم لاتوحى إلا بهذا .

وقد شَذَّ عن ذلك موضعٌ واحد وَرَدَ فيه المفعول المطلق مسبوقا بأداة استفهام « الهمزة » مما جعل معنى البيت ينبنى على هذا الاستفهام .

يقول :

أصَبْرا عَلَى مَسِّ الهَوَانِ وَأنْتُمُ عَدِيدُ الحَصَى ؟ إنِّى إلى اللهِ رَاجِعُ (٤٨)

الصورة الثانية : حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول به :

ويأتى ذلك فى موضع واحد .

يقول :

اللهَ فِى عَيْنٍ جَفَاهَا الكَرَى فِيكُمْ ، وَقَلْبٍ قَدْ بَرَاهُ الغَرَامْ (٤٩)

والتقدير : اتقوا الله .

والتصريح بالمفعول به وهو لفظ الجلالة « الله » ـــ بعد حذف المسند والمسند إليه ـــ ووقوعه فى أول صدر البيت يُضفيان عليه ـــ أى على لفظ الجلالة ـــ مهابة وتوقيرا .

الصورة الثالثة : حذف المسند والمسند إليه لوجود قرينة على حذفهما :

ويجىء ذلك فى موضعين .

يقول :

فَـأيْـنَ الأُلى شَـادُوا، وبَـادُوا؟ ألَـمْ نَـكُـنْ
نَـحِـلُّ كَـمَـا حَـلُّـوا، وَنَـرْحَـلُ مِـثْـلَـمَـا؟(٥٠)

والتقدير : ... ونرحل مثلما رحلوا ؟

إذ حُذف المسند والمسند إليه لأنهما مفهومان من السياق فى عجُز البيت .

.... نحل كما حلوا ، ونرحل مثلما..........(رحلوا)

أداتا تشبيه : كما ، مثلما .

أفعال من جذر واحد : نحل ، حلوا ، ونرحل ، رحلوا .

فعلان مضارعان : نحل ، نرحل

فعلان ماضيانْ : حلوا ، رحلوا .

ونلاحظ من هذا أن الجملة الفعلية المحذوفة بفعلها وفاعلها لابد أن تكون من جنس المذكورة « نرحل » .

و يقول :

هِـيَ مُـهْـجَـةٌ ذَهَـبَ الـهَوَى بِشَغَافِهَا مَـغْـمُـودَةٌ، إنْ لَمْ تَـمُـتْ فَكَأنْ قَـدِ(٥١)

أى : فكأنها قد ماتت .

والحذف هنا يدل عليه الفعل المذكور « تَمُتْ » .

أى أن الحذف فى الموضعين إنما كان لوجود دليل بحيث إن المعنى لم يلتبس والتركيب لم يختل .

الصورة الرابعة : حذف المسند والمسند إليه فى التراكيب الشائعة :

و يأتى ذلك فى موضعين :

يقول :

ألاَ بِـأبِـى مَـنْ كَـانَ نُـوراً مُـجَـسَّـداً يَـفِـيـضُ عَـلَـيْـنَا بِالـنَّعِـيمِ رواؤه(٥٢)

و يقول :

ألاَ بِـأبِـى مَـنْ حُـسْـنُـهُ وَحَـدِيـثُـه إذَا مَا الْـتَـقَـيْـنَا لَذَّةُ الْعَيْنِ وَالسَّمْعِ(٥٣)

والتقدير فى الموضعين : أفدى بأبى ...

وَحذفُ المسند والمسند إليه فى مثل هذه التراكيب شائع فى العربية وهو لا يكون إلا إذا كان المفدى ذا منزلة عظيمة لدى الفادى ، فهو فى الموضع الأول صديقه « عبد الله باشا فكرى » ، وفى الموضع الثانى حبيبته ، لذا فالموضعان تتصدرهما أداةُ الاستفتاح « ألا » التى تنبه السامع أو القارىء إلى ما بعدها .

ثالثا : الحذف فى الحروف :

(١) حذف همزة الاستفهام :

و يرد ذلك فى أربعة مواضع .

وحذف هذه الهمزة جائز سواء أتقدمت على « أم » ، أم لم تتقدمها ، والأمران ممثّلان فى المواضع الأربعة .

ويمثل الحالة الأولى ــ أعنى أن تتقدم الهمزةُ على « أم » ــ موضعان .

يقول :

فَتِلْكَ لآلٍ ، أمْ رَبِيعٌ تَفتَّحَتْ   أزاهِرهُ ، أمْ نظْمُ نَاظِمِ ؟(٥٤)

وإذا عرَفْنا أن الشاعر يقصد باللآلىء ــ هنا ــ أبيات قصيدته التى نظمها فى مدح خديو مصر « إسماعيل باشا » أدركنا أن حذف الهمزة جعل قولَه « فتلك لآل » يتحول من الإنشاء إلى الخبر ، كأنه يشير إلى أبياته و يقرر : « فتلك لآل » . فحذفُ الهمزة أضفى على المعنى إثباتا وتقريرا .

و يقول عن عصفور روضة :

يَصِيحُ ، فَمَا أدْرِى : لِفُرْقَةِ صَاحِبٍ   كَرِيمِ السَّجَايَا ، أمْ يُغنى لقادِمِ ؟(٥٥)

وتقدير الكلام : أيصيح لفرقة صاحب أم يغنى لقادم ؟ .

فالشاعر يتظاهر بأنه لايعرف سببَ صياح هذا العصفور ألأنه فارق صاحبا ــ وهو الخديو سعيد ــ أم لأنه يستقبل بصياحه قادما عزيزا ــ وهو الممدوح ــ سيتولى الولاية .

والبيتان السابقان من قصيدة واحدة ، وحذف همزة الاستفهام فيهما جاء ملائما للغرض الذى نُظمت من أجله هذه القصيدة وهو المدح ، إذْ إن الشاعر كان يبدو ــ فى الموضعين السابقين ــ وكأنه لايعلم أى الأمور هو الصواب ، وتلك مبالغة كانت مناسبة للمدح .

أما الحالة الأخرى التى تُحذف فيها همزة الاستفهام ، ولا يأتى بعدها « أم » فقوامها موضعان .

يقول :

تلومينى على عبرات عينى ؟ ولولا الحب لم تجر المآقى (٥٦)

وحذف الهمزة ـ هنا ـ أكسب الكلامَ تقريرا وإثباتا ، بل إن حذفها كان موافقا لمقام الحزن والبكاء الذى يَقْصُر فيه النَّفَسُ وتختنق الكلمات ، ومن ثم حُذفت الهمزة لأنها ثقيلة المَخْرَج .

و يقول فى الموضع الآخر:

أَسَلُ الدِّيارَ عَنِ الحَبِيبِ وَفِى الحَشَا دَار لَهُ مَأْهُولَةٌ وَمَقَامُ (٥٧)

فحذفت همزة الاستفهام ، والمعنى : أأسأل الديار عن الحبيب .... وحذفها فى هذا الموضع كان ملائما للموقف الذى يقفه الشاعر وهو موقف الحسرة على مافات ، ففى البيت حزن منع الهمزةَ المجهورة من الظهور، فهو كسابقه . و يصح أن يكون الكلام فى الموضعين خبرا ، تقديره فى الأول : أنتِ تلومينى ... وفى الآخر: إنى أسأل ... بحذف همزة الفعل فى الثانى تخفيفا .

(٢) حذف « لا » النافية :

و يأتى فى صورتين :

الصورة الأولى : حذفها فى جواب القسم :

ويجىء ذلك فى سبعة مواضع .

يقول :

قلبى بهم كلِفٌ ، وَنَاظِرَتِى عَنْ حُسْنِهِمْ تَاللهِ تَنْحَرِفُ (٥٨)

أى : تالله لاتنحرف .

وحذف « لا » النافية يجوز « فى جواب القسم إذا كان المنفى مضارعا » (٥٩) . وقد كانت الأفعال الواقعة فى جواب القسم فى المواضع السبعة مضارعة . وحذف حرف النفى لايؤدى إلى التباس المعنى بالإثبات « لأن الفعل الموجب بعد القسم تلزمه اللام والنون ، فترك اللام والنون مشعر بأن الفعل منفى » (٦٠) ، أى لو كان الفعل مثبتا لوجب توكيده باللام والنون .

وفى موضعين من هذه المواضع كان الفعل الواقع فى جواب القسم هو « أنسى » .

يقول :

فَتَاللهِ أنْسَى عَهْدَهَا مَا تَرَنَّمَتْ　　بَنَاتُ الضُّحَى بَينَ الأرَاكَةِ وَالرَّنْدِ (٦١)

و يقول :

تَاللهِ أنْسَى مَا حَيِيتُ عُهُودَهُ　　وَلِكُلِّ عَهْدٍ فِى الكِرَامِ ذِمَامُ (٦٢)

فالفعل « أنسى » يشكل حوالى ٢٨,٥٪ من جملة الأفعال الواقعة فى جواب القسم والتى وردت منفية ، وكانت المواضع الخمسة الأخرى كما يلى :

« تاللهَ تَنْحَرِفُ » ،و « تاللهِ أهْدَأُ» و « وَرَبِّكَ أدْرِى » ، و « آلَيْنَ يَشْرَبْنَ » ، و « آلَيْتُ أكْذِبُ نَفْسِى » .

أما عن الفعل « أنسى » فليس ثمة شك فى أنه منفى ، لا لتجرده من اللام والنون ، أو لأنه لا يلتبس بالإثبات فحسب ، بل لأن الموقف الذى يقفه الشاعر وحديثهُ عن الوفاء والشوق فى الموضعين السابقين ينفيان النسيان عنه ، فالنفى فى هذا الفعل أوضح من غيره من الأفعال الأخرى .

وقد ذُكرت « لا » النافية قبل الفعل « أنسى » الواقع فى جواب القسم فى موضع واحد فقط هو :

فَوَ اللهِ لاَ أنْسَاكِ مَا ذَرَّ شَارِقٌ　　وَمَا حَنَّ طَيْرٌ بِالأرَاكِ مُهَيْنِمَا (٦٣)

كأنه أراد تأكيد القسم خشية أن يكون فيه شبهة إثبات ، إذ إنه يرثى أمه ، فأتى بـ« لا » النافية .

ووجود « لا » فى جواب القسم ــ هنا ــ يؤكد حذفَهَا من المواضع السابقة ، و يبين أن الشاعر عَمَدَ إلى حذفها عمدا .

الصورة الثانية : حذف « لا » النافية بعد « حَتَّى » :

ويجىء فى موضع واحد يقول فيه :

وَلاَ تَسَلْ أحَداً عَوْناً عَلَى أمَلٍ　　حَتَّى تكُونَ أسِيرَ الشُّكْرِ وَالمِنَنِ (٦٤)

أى : حتى لا تكون . . .

وحذفها فى الموضع السابق أفاد التأكيد ، فهو يريد أن يقول : إنك إنْ تسل أحدا عونا على أمل تكن أسير الشكر والمنن .

فحذف « لا » بعد « حتى » جعل المعنى المتمثل فى الشطر الثانى من البيت مُحَقَّقاً لا محالة إذا وقع المعنى المفهوم من شطره الأ ول .

(٣)حذف « هَلْ » بعد « أمْ » التى للإضراب :

و يقع فى موضع واحد فقط هو:

هَـلْ لِلـمَـكَـارِم مَـنْ يُـحْـيِـى مَـنَـاسِـكَـهَـا   أمْ لِلـضَّـلاَلَـةِ بَـعْـدَ الـيَـوْم مِـنْ هَـادِى (٦٥)

أى : أم هل للضلالة ...

و « أمْ » فى البـيت للإضراب ، أى الاضراب عن المعنى الأ ول المتمثل فى صدر البيت وإثباته للثانى المفهوم من عَجُزه .

وحذف هَلْ ـــ هنا ـــ جعل المعنى الكائن فى عجز البيت مُثْبَتاً ، فكأنه قد تيقن بعد الاستفهام من أنه لابد للضلالة من هاد ، أو أن مجيء الهدى بعد الضلالة أهم عنده من إحياء مظاهر الكرم ؛ لذا أضْرَبَ عن المعنى الأ ول وأثْبَتَهُ للثانى .

(٤) حذف حرف النداء :

و يرد ذلك فى ثلا ثة عشر موضعاً .

و يرد حرف النداء فى عدة مظاهر:

أ ـــ قد يكون المنادَى مضافا إلى ياء المتكلم ، وموقعه صدارة البيت ، وهو لفظه « خَلِيلَيَّ » وعدد مواضع هذه الصورة أربعة مواضع .

يقول :

خَـلِـيـلَـيَّ ! هَـذَا الـشَّـوقُ لأَشَـكَّ قَـاتِـلِـى   **فميلاَ إلى « المِقْيَاسِ » إنْ خِفْتُمَا فَقْدِى** (٦٦)

فمخاطبة الصديقين من عادات الشعراء . و يقال إن الشاعر عندما يفعل ذلك إنما يخاطب واحدا ويخرج كلامه مخرج الخطاب مع الاثنين لأن أدنى أعوان الرجل اثنان : راعى ابله وراعى غنمه (٦٧) .

وفى الأبيات الأ ربعة مسحة من الشوق والحزن واليأس والحسرة ، وألفاظ الأ بيات تشير إلى

.لك ، فـفي الموضع السابق نلحظ الألفاظ : الشوق وقاتل (وإضافته إلى ياء المتكلم) ، وخاف ، وفقْد (وإضافته إلى ياء المتكلم) .

و يقول فى موضع آخر :

خليليَّ ،هَلْ طَالَ الدُّجَى ؟ أمْ تَقَيَّدَتْ
كَوَاكِبُهُ ، أمْ ضَلَّ عَنْ نَهْجِهِ الغَدُ(٦٨)

هنا نجد الجمل الآتية :

« طَالَ الدُّجَى » ،و « تَقَيَّدَتْ كَوَاكِبُهُ ، و « ضَلَّ الغَدُ » وكلها تعبر عن اليأس والحزن .

والبيتان السابقان من قصيدة واحدة نظمها فى منفاه بسرنديب يَبُثُّ فيها أشواقه إلى مصر .

و يقول فى الموضع الثالث :

خليليَّ ! مَافِى الدَّهْرِ أطْوَلُ حَسْرَةً   مِنَ المَرْءِ يَلْقَى فُرصَةً فيَخِيمُ (٦٩)

وفيه نلمح الألفاظ : « الدهر » ، و « حسرة » ، و « يخيم » .

ورابع هذه المواضع :

خليليَّ ! هَلْ بَعْدَ الصَّبَابَةِ سَلْوَةٌ ؟
وَهَلْ لِشَبَابٍ فَاتَ بِالأمْسِ مَرْجِعُ ؟(٧٠)

ولما كان المنادى ــ فى الأبيات الأربعة ــ خليليه ، فليس ثمة داعٍ لأداة النداء ؛ فهما من القُرب والدُّنُو بحيث لا يحتاجان إلى نداء .

ب ــ و يَظْهَرُ ذاتُ المغزى من حذف حرف النداء فى قوله مخاطبا صاحبيه :

فَاسْتَوْثِقَا (أخَوَيَّ) مِنْ شَأنِيكُمَا   وَذرا المَطِيَّ تَمُورُ بِالأخْلاسِ (٧١)

وهذا المنادى « أخوى » محذوف الأداة يَرِدُ فى موضع واحد فقط هو السابق .

جــ وتتضح أيضا ظاهرة حذف حرف النداء قبل الاسم المنادى « رَبِّ » الذى يأتى متصدرا البيت .

و يرد هذا فى موضعين .

يقول :

رَبِّ ، ! قَنِّعْهُمْ بِفَرْيِهِمْ   وَانْتَصِفْ مِنْهُمْ بِمَا زَعَمُوا (٧٢)

و يقول :

رَبِّ ، خُذْلِى مِنَ العُيُونِ بِحَقِّى   وَأجِرْنِى مِنْ ظَالِمٍ لَيْسَ يُبْقِى (٧٣)

والبيتان يشتركان فى سمات واحدة : فهما دعاء إلى الله ، وهما يتساو يان فى عدد أفعال الأمر، ففى كل فعلان :ففى الأول : قنع وانتصف ، وفى الثانى : أجر وخذ .

و يضاف إلى هذا أن الشطر الأول فى الموضعين يبدأ بفعل أمر بعد المنادى ، وأن الشطر الثانى فيهما يتصدره فعلُ أمر كذلك .

ووجود هذه السمات كان مناسبا الدعاء ، وحذف أداة النداء عند الدعاء إلى الله لا يحتاج إلى بيان .

و « رَبِّ » ــ فى الموضعين ــ منادى منصوب بفتحة مقدرة مَنَعَ من ظهورها الكسرة التى جىء بها لمناسبة ياء المتكلم المحذوفة .

د ــ و يأتى المنادى « رَب » ــ وهو بمعنى صَاحِب ــ مضافا وواقعا فى صدارة البيت وأداة ندائه محذوفة ، وذلك فى موضع واحد هو:

رَبَّ الفُتُوة ، لا تَسْبِقْ إلى عَذَل
يَبِيتُ من مَسِّه قلبى على مَضض(٧٤)

لذا لم يكن ثمة حاجة لأداة النداء ، فالمعاتَب إذن قريب إلى قلب مُعَاتِبِهِ .

هـــ وتحذف الأداة مع المنادى المضاف إلى ياء المتكلم « مَوْلَاى » فى موضع واحد ، فيه ــ كما فى سابقه ــ عتاب وشكوى .

يقول :

مَوْلَاىَ ! قَدْ طَالَ مَرِيرُ النَّوَى فَكُلُّ يَوْمٍ مَرَّ بِى أَلْفُ عَامْ(٧٥)

وإذا عَلِمْنَا أنه كان يعاتب صديقه وأستاذه الشيخ حُسَيْناً المَرْصَفِيّ اتضحت علةُ حذف أداة النداء ، تماما كما فى سابقه ، ودليل ذلك استخدامه للفظ « مَوْلى » الذى يعنى الصاحب ، والناصر، والحليف والصديق ، والمحب ... (٧٦) كما أن المنادى يتصدر البيت .

و ــ كما تحذف أداة النداء مع المنادى المضاف لا إلى ياء المتكلم فى ثلاثة مواضع .

يقول :

إِلَيْكَ ابْنَ بَطْحَاءِ الكَلَامِ تَشَذَّرَتْ بَرَكْبِ المَعَانِى لا يُكَفْكِفُهَا الزَّجْرُ(٧٧)

والبيت قاله الشاعر فى مدح صديقه عبد الله « باشا » فكرى ، لذا لم يكن هناك ضرورة لاستخدام أداة النداء ، كما فى سابقه .

و يقول :

أَرَاكَ الحِمَى ، ! شَوْقِى إِلَيْكَ شَدِيدُ
وَصَبْرِى وَنَوْمِى فِى هَوَاكَ شَرِيدُ(٧٨)

وهو يقصد بأراك الحمى : مصر ، فالمنادَى قريب منه .
و يقول فى الموضع الثالث :

فَمَهْلا بَنِى الدُّنْيا عَلَيْنا ، فَإِنَّنا إلى غايَةٍ تَنْفَتُّ فِيهَا الـمَرَائِرُ (٧٩)

وهو يخاطب بهذا البيت أعداءه وظالميه .

وقد تصدر البيت المصدرُ « مهلا » الذى ناب مناب فعل الأمر ، وَوَرَدَ المنادَى — كسابقه — مضافا إلى غير ياء المتكلم .

وحذف حرف النداء فى الموضعين الأول والثانى كان لقرب المنادَى سواء أكان قربا حقيقيا أم قربا معنويا ، وذلك فى « ابن بطحاء الكلام » و « أراك الحمى » .

أما الحذف فى الموضع الثالث فيأتى للتحقير من شأن المنادَى والتقليل من مكانته ، فالمنادَى — هنا — هم الاعداء المتجبرون .

ز — و يأتى المنادَى علما مفردا معرفة فى موضع واحد هو:

عَبَّاسُ ، يَاخَيْرَ المُلُوكِ عَدَالَةً وَأَجَلَّ مَنْ نَطَقَ امْرُؤٌ بِثَنَائِهِ
أَوْلَيْتَنِى مِنْكَ الرِّضَا ، وَجَلَوْتَ لِى وَجْهـا قَرَأْتُ البِشْرَ فِى أَثْنَائِهِ (٨٠)

والتقدير: يا عباس ، وهو منادَى مبنى على الضم فى محل نصب لأنه مفرد معرفة .

وحُذِفَ حرف النداء لأن المنادى — وهو الممدوح الخديو عباس حلمى — قريب إلى الشاعر .

من هذا نرى أن حذف حرف النداء — بوصفه ظاهرة أسلوبية — قد ورد فى ثلاثة عشر موضعا ، منها اثنا عشر موضعا كان المنادَى فيها الرب ، ومَنْ يحمل لهم الشاعر المودة والحب كخديو مصر ، وصديقه عبد الله باشا فكرى ، وأستاذه الشيخ حسين المرصفى ، وأخلائه وأصدقائه ، وموضع واحد كان المنادَى فيه ممن يبغضهم المنادِى .

أما حرف النداء الذى يُقَدَّر فى كل صور الحذف السابقة فهو « يا » ، ولا يقدر سواه عند الحذف (٨١) ، ذلك أن « يا » هى أم حروف النداء وأكثرها استعمالا (٨٢) .

رابعا : الحذف فى التركيب الشرطى :

الجملة الشرطية تتركب من أداة الشرط وجملة الشرط وجملة جواب الشرط . والمعنى الكائن فى جملة الجواب يرتبط بالمعنى المتمثل فى جملة الشرط ، بحيث يصبح التركيب الشرطى — فى النهاية — تركيبا واحدا (٨٣) .

ومن المسائل المتعلقة بالحذف فى التركيب الشرطى :

(١) حذف أداة الشرط وفعله :

وَرَدَ التركيب الشرطى الخالى من أداة الشرط وفعله ، وذلك باستخدام الأمر فى تسعة وأربعين موضعا .

وأداة الشرط وفعل الشرط قد يحذفان بعد الطلب ، وشرط ذلك أن يلى هذا الطلبَ فعلٌ مضارع مجرد من الفاء يُقصد به الجزاء .

يقول البارودى :

فَاحْمِلْ بِنَفْسِكَ تَبْلُغْ مَا أَرَدْتَ بِهَا   فَاللَّيْثُ لاَيَرْهَبُ الأَخْطَارَ إِنْ وَثَبَا (٨٤)

فقد جاءت جملة الطلب « أحمل » بصيغة الأمر ، ثم الجملة الفعلية ذات الفعل المضارع المجزوم « تبلغ » وتقدير الكلام : فاحمل بنفسك ، إن تحمل بنفسك تبلغ ما أردت .

أى أن الفعل المضارع « تبلغ » مجزوم على تقدير أداة الشرط « إنْ » . و يتضح هذا أيضا فى قوله :

وَاجْتَنِبْ مَنْ لاَ تُشَاكِلُهُ   تَنْجُ مِنْ غَدْرٍ وَمِنْ غَبَنِ (٨٥)

ونلاحظ أن الشرطية والتعليق واضحان رغم حذف أداة الشرط وفعله ، كما أن العلاقة التلازمية بين الجملتين « اجتنب » ، و « تنج » ظاهرة فى السياق .

والتركيب الشرطى بصورته هذه تتضح فيه صفتا السرعة والمباشرة ، و يتسم بالإيجاز والتركيز .

وإذا عرفنا أن أكثر من نصف هذه التراكيب (نحو ٥٨ ٪) قد ورد فى صورة حِكَم وأمثال سائرة ، أدركنا لِمَ كان اللجوء إلى مثل هذه التراكيب ؛ فالحكمة لابد أن تكون موجزة وسريعة ، إذ إنها تبرز معنى ثريا فى تركيب لغوى بسيط ، حتى تكون قريبة إلى الذهن ، سهلة الفهم .

يقول :

فَاقْرِنِ الحِلْمَ بِالسَّمَاحَةِ تَبْلُغْ   كُلَّ مَارُمْتَ نَيْلَهُ مِنْ مُرَادِ (٨٦)

و يقول :

فَاعْكُفْ عَلَى العِلْمِ ، تَبْلُغْ شَأْوَ مَنْزِلَةٍ
فِى الفَضْلِ مَحْفُوفَةٍ بِالعِزِّ وَالكَرَمِ (٨٧)

و يقول أيضا :

مَيِّزِ الأَشْيَاءَ تَعْرِفْ قَدْرَهَا   لَيْسَتِ الغُرَّةُ مِنْ جِنْسِ البرص (٨٨)

ففى كل المواضع السابقة تتضح الحكمة التى هى سمة أساسية من سمات الشعر عند البارودى .

(٢) حذف جواب الشرط :

تتعرض جملةُ الجواب فى التركيب الشرطى للحذف إذا كان ثمة دليل عليها أو قرينة ، بحيث لا يؤدى حذفُها إلى لَبْس فى المعنى(٨٩) .

وقد وَرَدَ حذفُ جواب الشرط فى الديوان فى موضع واحد فقط يقول :

فَلَمَّا أبَى الحُكَّامُ إلاَّ تَمَادِياً وَحَالَ طِلاَبُ الحقِّ دُونَ التوافُقِ(٩٠)

فجواب الشرط محذوف .

وَ يَحْسُنُ ــ كى نستوثق مما نقول ــ أن نذكر ماسبق البيت وما لحقه .

يقول :

يَرُومُونَ مِنْ مَوْلَى البِلاَدِ نَفَاذَمَا تَأَلأَهُ مِنْ وَعْدٍ إلَى النَّاسِ صَادِقِ
فَلَمَّا أبَى الحُكَّامُ إلاَّ تَمَادِياً وَحَالَ طِلاَبُ الحَقِّ دُونَ التَّوافُقِ
أنَاسٌ شَرَوا خِزْيَ الضَّلاَلَةِ بِالهُدَى نِفَاقاً وَبَاعُوا الدِّينَ مِنْهُمْ بِدَانِقِ(٩١)

فالجواب فى قوله : فلما أبى الحكام إلا تماديا ... محذوف ، وحذفُهُ ــ هنا ــ يثير ذهن المتلقى ، و يَلْفت انتباهه فيقوم هذا المتلقى بتخيل ما هو محذوف ، وصياغتِه على نحو يؤدى إلى اكتمال المعنى ، ومن ثَمَّ تَحْدث عمليةُ تفاعل بينه و بين الشاعر .

خامسا : حذف الفَضَلاَت أو« المُكَمِّلات » :

قد يتركب الجملة من مسند ومسند إليه وحدهما ، وقد يُزاد عليهما من الألفاظ بغرض استيفاء المعنى . واللفظ الذى يَرِدُ فى الجملة وليس مسندا أو مسندا إليه يسمى فَضْلَة . وقد وَرَدَ الحذف فى الفضلات فى الصور التالية :

(١) حذف المفعول به :

ولهذه الظاهرة ثلاث صور :

الصورة الأولى : حذف المفعول به لفعل يتعدى ــ فى الأصل ــ إلى مفعول به واحد .

و يأتى فى موضعين :

يقول :

إذَا أرتَأى بَدرتْ أنْوارَ حِكْمَتِهِ كَمَا تَطَايَرَ بَعْدَ القَدْحَةِ الشَّرَرُ(٩٢)

و يقول :

وَدَارِ الَّـذِى تَـرْجُـو وَتَـخْـشَـى وِدادَهُ ... وَكُنْ مِنْ مَوَدَّاتِ القُلُوبِ عَلَى حِذْرِ (٩٣)

والتقدير فى الأول : إذا ارتأى أمرا ، وفى الثانى : ودار الذى ترجو وداده وتخشى عدوانه (٩٤) .

ومعزى الحذف فى كلا الموضعين أنه يعطى عدة خيارات من مفاعيل مختلفة ؛ إذْ يُمكن أن نتخيل فى الموضع الأول : إذا ارتأى أمرا أو خطة ، أو شيئا ... ويمكن أن نتصور فى الثانى : تخشى عدوانه ، أو ظلمه ، أو كيده ، أو مكره ، أو دهاءه ...

الصورة الثانية : حذف المفعول به الأول لفعل يتعدى ــ فى الأصل ــ إلى مفعولين .

ويأتى هذا الحذف فى موضع واحد هو:

كَـانَـتْ لَهُـمْ عُصَبٌ يَسْتَدفِعُونَ بِهَا ... كَيْدَ العَدُوِّ، فَمَا ضَرُّوا ، وَلاَ نَفَعُوا (٩٥)

فالفعل « يستدفع » يتعدى فى الأصل بنفسه إلى مفعولين ، فيقال : « استدفعتُ اللهَ تعالى الأسواءَ ، أى طلبتُ منه أن يدفَعَها عنى (٩٦)

وحَذْفُ المفعول به الأول يجعل الذهنَ ينصرف إلى تصور عدة مفاعيل : فهم يستدفعون « الله » ، أو « أنصارهم » أو « قومهم » ....

الصورة الثالثة : حذف المفعول به الثانى لفعل يتعدى ــ فى الأصل ــ إلى مفعولين .

ويَرِدُ فى موضع واحد هو:

ولاَ تَـظُـنُّـوا نَـمَـاءَ الـمَـالِ ، وَانْتَسِبُوا ... فَالعِلْمُ أَفْضَلُ مَا يَحْوِيهِ ذُو نَسَمِ (٩٧)

إذ حُذف المفعول الثانى لـ « ظن » .

وهنا يمكن تصور عدة مفاعيل يصلح كل منها لأن يكون مفعولا ثانيا مثل « كافيا » « أو حاميا » أو « منشئا حضارة » .... وفى كلٍّ تصور يختلف المعنى عن نظيره .

والفعل « ظن » من الأفعال التى تتعدى إلى مفعولين « وليس لك أن تقتصر على أحدهما دون الآخر » (٩٨) . أما علة وجوب ذكر المفعول الثانى فهى أن أفعال الشك واليقين ــ ومنها ظن ــ « ليست أفعالا وصلت منك إلى غيرك ، إنما هو ابتداء وخبر » (٩٩) .

ورغم حذف المفعول الثانى لـ « ظن » الا أن المعنى قد ازداد ثراء بسبب تعدد المفاعيل المحتملة الوقوع .

(٢) حذف النعت :

و يقع فى موضع واحد هو:

وَصَـبْـرِى عَـلَـى الأَيَـامِ لأَمِـنْ مَـذَلَّـةٍ وَلَـكِـنْ يَـدٌ مَـغْـلُـولَـةٌ وَحُـسَـامُ (١٠٠)

أى : « وَلَكِنْ يد مغلولة وحسام مغلول » .

وقد حُذف النعت ــ هنا ــ لأن ما قبله يدل عليه ، فالعطف أشرك المنعوتين فى ذات النعت ، كأنه يقول : يد وحسام مغلولان .

(٣) حذف المنعوت وإبقاء النعت :

و يَرِدُ فى ستة مواضع .

يقول :

وَهَـلْ أَسُـوقُ جَـوَادِى لِلـطِّـرادِ إِلَـى صَـيْـدِ الـجَآذِرِ فى خَضْرَاء مِمْرَاعِ (١٠١)

أى : فى أرض خضراء . .

والمواضع الستة التى حُذف فيها المنعوت واكْتُفِىَ بالنعت كلها فى الوصف . والتلازم بين النعت والمنعوت هو ما جعل حذفَ المنعوت أمرا غير مُخِلٍ ، فالنعت ملتصق بمنعوته ، بحيث إنَّ ذِكْرَ هذا النعت يغنى عن التصريح بالمنعوت .

(٤) حذف المستغاث به :

و يأتى فى موضع واحد هو:

ذَابَ فُـؤَادِى بِـحُـبِّ لَـيْـلَـى يَـالِـفُـؤَادٍ بَـرَاهُ وَجْـدُ! (١٠٢)

« يَالِفُؤَاد » : أسلوب استغاثة وهى نداء من يعين على دفع مشقة . و « يا » : حرف نداء واستغاثة ، واللام بعده مكسورة لدخولها على المستغاث لأجله ، والمستغاث به محذوف . وحَذْفُ المستغاث به ــ هنا ــ جعل بالإمكان أن نتصور مستغاثا به من بين عدة خيارات ، فالمستغاث به هو « الناس » أو « ليلى » ــ محبوبته ــ أو « العاشقون » الذين يعانون مايعانى .

(٥) حذف المستغاث لأجلهُ :

ويجىء فى موضع واحد هو:

يَنُوحُ عَلَى فَقْدِ الهَدِيلِ، وَلَمْ يَكُنْ
رَآهُ، فَيَاللهِ: كَيْفَ تَهَكَّمَا(١٠٣)

واللام فى « ياالله » مفتوحة لدخولها على المستغاث به. والمستغاث لأجله محذوف، والتقدير: ياالله لهذا الطائر. ومغزى حذف المستغاث لأجله هنا ــ وهو الطائر ــ أنه قد هلك بنواحه على الهديل ــ جَدّ الحمام ــ فالحذف إذن رمز لهلاك هذا الطائر.

(٦) حذف المعطوف عليه:

و يأتى فى موضعين، أولهما:

يَاقَلْبُ مَالَكَ لاتُفِيقُ مِنَ الهَوَى يَاقَلْبُ مَالَكْ
أوَمَا بَدَا لَكَ أن تَعُو دَعَنَ الصِّبَا؟ أوَمَابَدَا لَكْ؟ (١٠٤)

فالهمزة فى أول البيت للاستفهام، والواو بعدها عاطفة، والمعطوف عليه محذوف، أى « أتماديتِ فى الصبا، ومابدالك أن تعود عنه »(١٠٥)

وثانيهما:

يَاقَرِيرَ العَيْنِ بِالوَسَنِ! مَاالَّذِى ألْهَاكَ عَنْ شَجَنِى
....
هَبْكَ لَمْ تَسْمَعْ شَكَاةَ فَمِى أوَلَمْ تُبْصِرْ ضَنَى بَدَنِى؟ (١٠٦)

وهو كسابقه، والمعطوف عليه المحذوف مقدر أى: أغفلت ولم تبصر(١٠٧).

و يتفق البيتان فى سمتين أساسيتين:
الأولى: أنهما يدوران حول الحب والهوى.

والثانية: أن المعطوف عليه فى الموضعين مسبوق بأداة استفهام. ويختلفان فى أن المعطوف عليه المحذوف موقعه صدر البيت فى أولهما، وعجُزه فى ثانيهما.

أما حَذْفُ المعطوف عليه فى البيتين فعلته أنَّ أهميته أقل من مثيلتها فى المعطوف، فلا يعنيه أن قلبه قد تمادى فى الصبا بقدر مايهمه أن يعود عن هذا الصبا... ولايقلقه أن حبيبه قد أغفل شكواه بقدر مايؤلمه أنه لم يبصر ضنى بدنه.

معنى هذا أن المعطوف هو الأحق بالانتباه من المعطوف عليه، لذا كان ذِكْرُ الأول وإغفال الثانى.

النتائــج

نخلص من هذا الفصل إلى النتائج التالية :

(١) أن وقوع المسند ذى المسند إليه المحذوف فى أول الصدر يجعل المعنى مبنيا على هذا المسند ، فتتمحور كلُّ المعانى والصور حوله ، بينما تأخره ووقوعه فى عجز البيت يؤدى إلى إفقاده بعض أهميته .

وثمة دلالات ــ كما رأينا فى شعر البارودى ــ لحذف المسند إليه فى مجالات الوصف ، والغزل ، والمدح ، والفخر ، والرثاء ، إذ الحذف فيها يأتى للتعظيم والتوقير . أما فى مجالات الذم والهجاء والزهد فالحذف فيها يشير إلى التحقير والتهوين .

(٢) أن حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول المطلق ، وحذفهما فى التراكيب الشائعة يأتيان تأثرا بالأساليب العربية التقليدية ومحاكاة للقدماء والتراث العربى القديم .

(٣) أن حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول به الذى يقع فى صدر البيت يُضفى على هذا المفعول أهمية خاصة .

(٤) قد يكون مبرر حذف المسند والمسند إليه وجود قرينة على حذفهما فى السياق .

(٥) أن حذف همزة الاستفهام يؤدى إلى إثبات الحُكم و يُحَوِّلُ الكلام من الإنشاء إلى الخبر .

(٦) يأتى حذف « لا » النافية فى جواب القسم حين لا يلتبس المعنى بالإثبات ، أما حذفها بعد « حتى » فيفيد التحقيق والتاكيد .

(٧) قد تحذف « هَلْ » بعد أمْ التى للإضراب ، فيؤدى حذفها إلى إثبات المعنى .

(٨) أن حذف حرف النداء إمَّا أن يدل على قرب المنادَى ودنوه بحيث لا يكون ثمة حاجة لاستخدام الأداة ، وهو الأغلب ، وإمَّا أن يكون تحقيرا من شأن المنادَى وهو نادر .

(٩) أن حذف أداة الشرط وفعله فى التركيب الشرطى يجعل التركيب متسما بالإيجاز والمباشَرة والسرعة ، ومجال الحكمة هو أكثر المجالات التى يصلح لها مثل هذا التركيب .

أما حذف جواب الشرط فيصرف الذهن إلى تصور ما هو محذوف ، و يتعدد المتخيَّل تتعدد المعانى وتزداد ثراء ، كما أن هذا الحذف يكون بمثابة إشراك للمتلقى فى عملية الإبلاغ ، و يصدق هذا أيضا على حذف المفعول به وحذف المستغاث به .

(١٠) يأتى الحذف فى النعت حين يكون هناك مايدل عليه فى السياق ، أما حذف المنعوت فيجىء عندما يكونان متلازمين بحيث إنْ ذُكِرَ أحدهما أغنى عن التصريح بالآخر .

(١١) يرد حذف المستغاث لأجله رمزا لهلاكه ، أى أن الواقع اللغوى يرمز إلى المعنى و يشير إليه .

(١٢) أن حذف المعطوف عليه يعنى أنه أقل أهمية من المعطوف .



(١) مجمع اللغة العربية : كتاب الألفاظ والأساليب .
القاهرة (١٩٧٧) ص ٢٣٢ .

(٢) الديوان جـ ١ ص ٧٢ .

(٣) الديوان جـ ٢ ص ١٥٣ .

(٤) الديوان جـ ٢ ص ٢٦٣ .

(٥) جـ ١ : ٢٥٥/ ٨ ، ٢٦٤/ ٥ .
جـ ٢ : ٦٤/ ٣ ، ٣٣٥/ ٣ .
جـ ٣ : ٣٤١/ ١ ، ٥٧٨/ ٢ .

(٦) جـ ١ : ٧٢/ ٤ .
جـ ٢ : ١٣٣/ ٣ .
جـ ٣ : ٣٢٤ / ١ .

(٧) جـ ١ : ١١٢/ ٣ .
جـ ٢ : ٢٦٧/ ٣ .

(٨) جـ ٢ : ٣٦٧/ ٥ .
جـ ٤ : ٢٢٧/ ٣ .

(٩) جـ ٢ : ٥٣/ ٢ .
جـ ٣ : ٢٦٦/ ١ .

(١٠) جـ ٢ : ٥٤/ ١ .
جـ ٣ : ٢٦٨/ ١ .

(١١) الديوان جـ ١ ص ١٥٦ .

(١٢) الديوان جـ ١ ص ٦٦ .

(١٣) جـ ١ : ١٥٦/ ٢ ، ٢٠٦/ ١ .
جـ ٢ : ٩/ ٢ ، ١٤٦/ ١ .
جـ ٣ : ٤٩/ ١ .
جـ ٤ : ٢٠٩/ ٢ .

(١٤) جـ٢ : ١٠٤/ ٢، ١٢١/ ٤.

(١٥) جـ١ : ٨٠/ ٣.
جـ٢ : ٣٧٠/ ٤.

(١٦) جـ١ : ٢١٠/ ٥.
جـ٣ : ١٣٧/ ١.

(١٧) جـ١ : ١٤٥/ ١، ١٥١/ ٣.

(١٨) جـ٢ : ٩/ ٦.
جـ٣ : ١٤٦/ ٢.

(١٩) جـ٢ : ٣٩/ ٣.
جـ٤ : ٢٢١/ ٢.

(٢٠) جـ٢ : ٢٨١/ ٢.
جـ٣ : ٤٣٨/ ٢.

(٢١) الديوان جـ٢ ص١٦١ .

(٢٢) الديوان جـ٣ ص٥٥٦ .

(٢٣) الديوان جـ٣ ص٧١ .

(٢٤) الديوان جـ٣ ص٧٨ .

(٢٥) الديوان جـ٢ ص٢٧٥ .

(٢٦) الديوان جـ٤ ص٢١٧ .

(٢٧) الديوان جـ٣ ص ٣٢، ٣٣ .

(٢٨) الديوان جـ٤ ص٢١٠ .

(٢٩) الديوان جـ٢ ص٣٠٧ .

(٣٠) الديوان جـ١ ص٢٢٣ .

(٣١) الديوان جـ٢ ص٨٣ .

(٣٢) الديوان جـ٤ ص١٠٥ .

(٣٣) الديوان جـ٣ ص٢٣٦ .

(٣٤) الديوان جـ٣ ص٥٨٥ .

(٣٥) الديوان جـ١ ص١٤٦ .

(٣٦) الديوان جـ٤ ص١٠٧ .

(٣٧) الديوان جـ٣ ص٤٤٥ .

(٣٨) الديوان جـ٣ ص٢٤١ .

(٣٩) الديوان جـ ٢ ص ١٩٦ .

(٤٠) جـ ١ : ٦٥/ ٢، ١٣٤/ ١ .
جـ ٢ : ١٠٢/ ٢، ١١٨/ ٢، ٢٦٣/ ٧ .
جـ ٣ : ٢٥٧/ ١ . جـ ٤ : ٧٩/ ٢ .

(٤١) جـ ١ : ١٣٤/ ٢ . جـ ٢ : ٢٢١/ ٤، ٢٤٨/ ٢، ٣٣٢/ ٤ .

(٤٢) جـ ٢ : ٦٦/ ٢ .

(٤٣) جـ ٣ : ٤٤٣/ ٤ .

(٤٤) جـ ٣ : ١٦٥/ ٢ .

(٤٥) جـ ٣ : ٣١/ ١ ، وقد ورد فى هذا الموضع مصدر آخر ــ بالإضافة الى المصدر « عراكا » ــ وهو « مُيَاسَرَة » .

(٤٦) الديوان جـ ٤ ص ٧٩ .

(٤٧) الديوان جـ ٢ ص ٣٣٢ .

(٤٨) الديوان جـ ٢ ص ٢٢١ .

(٤٩) الديوان جـ ٣ ص ٣٥٧ .

(٥٠) الديوان جـ ٣ ص ٣٩٧ .

(٥١) الديوان جـ ١ ص ١٩٧ .

(٥٢) الديوان جـ ١ ص ٨١ .

(٥٣) الديوان جـ ٢ ص ٢٣٥ .

(٥٤) الديوان جـ ٣ ص ٣١٣ .

(٥٥) الديوان جـ ٣ ص ٢٩٧ .

(٥٦) الديوان جـ ٢ ص ٣٢٣ .

(٥٧) الديوان جـ ٣ ص ٣١٥ .

(٥٨) الديوان جـ ٢ ص ٢٨٧ .

(٥٩) ابن هشام : مغنى اللبيب ، جـ ٢ ص ١٧١ .

(٦٠) سيبو يه : الكتاب ، جـ ٣ ص ١٠٥ .

(٦١) الديوان جـ ١ ص ٢٠٦ .

(٦٢) الديوان جـ ٣ ص ٣٣٣ .

(٦٣) الديوان جـ ٣ ص ٤١٣ .

(٦٤) الديوان جـ ٤ ص ٨٢ .

(٦٥) الديوان جـ ١ ص ٢٥٠ .

(٦٦) الديوان جـ ١ ص ٢٥٥ .

(٦٧) الزوزني : شرح المعلقات السبع .
مطبعة صبيح بالأزهر (١٣٧٨هـ — ١٩٦٨م) ص ٤ .

(٦٨) الديوان جـ١ ص ٢٦٣ .

(٦٩) الديوان جـ٣ ص ٤٦٤ .

(٧٠) الديوان جـ٢ ص ٢٣٣ .

(٧١) الديوان جـ٢ ص ١٦٧ .

(٧٢) الديوان جـ٣ ص ٤٢٨ .

(٧٣) الديوان جـ٢ ص ٣٢٤ .

(٧٤) الديوان جـ٢ ص ١٩٤ .

(٧٥) الديوان جـ٣ ص ٣٥٩ .

(٧٦) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : ولى ، ص ٤٩٢١ .

(٧٧) الديوان جـ٢ ص ٦٨ .

(٧٨) الديوان جـ١ ص ٢٢٠ .

(٧٩) الديوان جـ٢ ص ١٠٢ .

(٨٠) الديوان جـ١ ص ٦٩ .

(٨١) ابن هشام : مغنى اللبيب ، جـ٢ ص ٤١ .

(٨٢) الرمانى : معانى الحروف ، ص ٩٢ ، وابن هشام : مغنى اللبيب ، جـ٢ ص ٤١ .

(٨٣) انظر: فتح الله سليمان: الجملة الشرطية فى شعر البارودى ، ص ٩ .

(٨٤) الديوان جـ١ ص ١١٧ .

(٨٥) الديوان جـ٤ ص ١٥٤ .

(٨٦) الديوان جـ١ ص ٢٣٢ .

(٨٧) الديوان جـ٣ ص ٢٦٢ .

(٨٨) الديوان جـ٢ ص ١٨٥ .

(٨٩) اختلف النحاة حول مايتقدم جملة الشرط ، فبعضهم يرى أن مايسبقها هو الجواب بعينة ، وآخرون يرون أن مايتقدمها إنما دليل عليها وجوابها — حينئذ — محذوف .
وإذا كانت « الشرطية » تعنى تعليق حدث جملة الجواب على نظيره فى جملة الشرط بحيث لايصح إطلاق المعنى الذى مبد جملة الشرط دون تقييده بما بعده ، إذن نستطيع القول إن ماسبق جملة الشرط هو الجواب نفسه .
انظر: سيبويه : الكتاب ، جـ٣ ص ٦٦ ، ٦٧ والسيوطى : همع الهوامع ، ج ٢ ص ٦١ .

(٩٠) الديوان جـ٢ ص ٣٦٤ .

(٩١) الديوان جـ٢ ص ٣٦٤ ، ٣٦٥ .

(٩٢) الديوان جـ ٢ ص ٥٠ .

(٩٣) الديوان جـ ٢ ص ١٦ .

(٩٤) انظر شرح البيتين بالديوان جـ ٢ ص ٥٠ ، ١٦ .

(٩٥) الديوان جـ ٢ ص ٢٦٢ .

(٩٦) ابن منظور: لسان العرب ، مادة : دفع ، ص ١٣٩٤ .

(٩٧) الديوان جـ ٣ ص ٢٧٠ .

(٩٨) المبرد : المقتضب ، جـ ٣ ص ٩٥ .

(٩٩) المرجع السابق ، جـ ٣ ص ٩٥ .

(١٠٠) الديوان جـ ٣ ص ٥٢٥ .

(١٠١) الديوان جـ ٢ ص ٢٦٧ .

(١٠٢) الديوان جـ ١ ص ٢٦٠ .

(١٠٣) الديوان جـ ٣ ص ٣٩٩ .

(١٠٤) الديوان جـ ٢ ص ٣٧٥ ، وجـ ٣ ص ٢٥٥ .

(١٠٥) انظر شرح البيت بالموضعين السابقين .

(١٠٦) الديوان جـ ٤ ص ٩٠ .

(١٠٧) انظر شرح البيت بالديوان جـ ٤ ص ٩٠ .

الفصل الخامس

الاعتـــراض

يقصد بالاعتراض إيراد كلام بين عنصرين متلازمين ، كالاعتراض بين المسند والمسند إليه ، أو بين الفعل والفاعل ، أو بين النعت والمنعوت ، أو بين القول ومقوله ..... (١)

وقد أطلق البلاغيون على هذا الفن عدة مصطلحات منها « إصابة المقدار » و « التتميم » و « الاحتراز » .

وأول من تعرض له الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) وأسماه إصابة المقدار . ثم جاء بعده ابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ) الذى قسّم محاسن الكلام إلى ثلاثة عشر قسما جعل « الاعتراض » هو المحسن الثانى ، و يعنى عنده اعتراض كلام فى كلام لم يتم معناه . و يأتى قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) و يُطلق على هذا الاعتراض مصطلحا آخر هو « التتميم » .

أما أبو هلال العسكرى (ت ٣٩٥ هـ) فيرى أنه يعنى اعتراض كلام فى كلام لم يتم ثم العودة لإتمامه (٢) .

و يوضح ابن رشيق القيروانى (ت ٤٦٣ هـ) كيفية حدوث الاعتراض الذى يسميه البعض ـ كما يقول هو ـ الاستدراك ، إذ « يكون الشاعر آخذا فى معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثانى ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل فى شىء مما يشد الأول » (٣) .

وأما ابن سنان الخفاجى (ت ٤٦٦ هـ) فيسمى هذا الضرب « الاحتراز » ويعنى « الاحتراس » و يقول : « أما التحرز مما يوجب الطعن فأن يأتى بكلام لو استمر عليه لكان فيه طعن ، فيأتى بما يتحرز به من ذلك الطعن » (٤) .

وقد ورد الاعتراض فى الديوان فى سبعمائة وأربعة وسبعين موضعا ، وجاء الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية فى اثنين وثلثمائة موضع تتوزع على إحدى عشرة حالة ، و يقع الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية بركنيها المبتدأ والخبر فى ثلثمائة واثنين وثلاثين موضعا ، ثم الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية المنسوخة بإنّ أو إحدى أخواتها فى مائة وستة وعشرين موضعا ، و يلى ذلك الاعتراض بين النعت والمنعوت فى سبعة مواضع وأخيرا الاعتراض بين عناصر التركيب الشرطى و يرد فى سبعة مواضع .

أولا : الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية :

و يأتى ذلك فى اثنين وثلثمائة موضع ، تتوزع على إحدى عشرة حالة :

(١) الاعتراض بين الفعل والفاعل بجملة حالية :

والاعتراض بالجملة التى تقع حالية — فى هذه الظاهرة — يأتى بهدف وصف الحالة التى كان عليها الحدث ، إذ يشكل المعنى الذي تبرزه هذه الجملة الحالية جزءا هاما من الإطار الكلى للحدث .

يقول :

وَقَدْ شَاقَنِى وَالصُّبْحُ فِى خِدْرِ أُمِّهِ   حَنِينُ حَمَامَاتٍ تَجَاوَبْنَ فِى وَكْرِ (٥)

أى : وقد هيَّجَ شوقى — فى أول الصباح — حنينُ حمامات .. فالجملة الاعتراضية « والصبح فى خدر أمه » تسهم فى اكتمال المعنى وتحديد زمانه .

(٢)الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية ثانية بالمفعول لأجله .

و يأتى ذلك فى موضع واحد فقط هو:

تَحَمَّلْتُ خَوْفَ المَنِّ كُلَّ رَزِيئَةٍ   وَحَمْلُ رَزَايَا الدَّهْرِ أَحْلَى مِنَ المَنِّ (٦)

فثمة تأكيد فى البيت على علة تحمل الرزايا ، ولذا كان الاعتراض بالمفعول لأجله « خوف المن »

(٣) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية ثانية بالجار والمجرور.

ويجيء ذلك فى مائتين وأربعة وخمسين موضعا .

و يأتى اعتراض الجار والمجرور بين الفعل وفاعله من ناحية والمفعول من ناحية ثانية بهدف التأكيد و بيان الأهمية ، ودليل ذلك أن حرف الجر « الباء » يجيء فى واحد وسبعين موضعا

و يدل فى معظمها على الاستعانة ــ وهى أحد معانى « الباء » ، فالباء فى هذه المواضع تأتى للتأكيد .

يقول :

هَتَكْتُ بِهَا سُتُورَ اللَّيْلِ ، حَتَّى   خَرَجْتُ مِنَ السَّوَادِ إِلَى البَيَاضِ (٧)

فثمة تأكيد على الاستعانة بالناقة فى هتك ستور الليل . أى أن المعنى الأهم ــ فى السياق السابق ــ هى مايتمثل فى الاستعانة بهذه الناقة ثم يأتى معنى هتك ستور الليل ــ من حيث الأهمية ــ فى المقام الثانى .

و يؤكد هذا أنه ــ فى هذه القصيدة ــ يصف ناقة من النعمانيات فالمعنى الأكثر أهمية ــ إذن ــ هو مايتعلق بالموصوف .

و يقول :

فَاصْقُلْ بِهَا صَدَأَ الهُمُومِ ، وَلاَ تَكُنْ   غِرا تَطِيرُ بِلُبِّهِ الأَوْهَامُ (٨)

هنا أيضا تأكيد على أن صَقْلَ الهموم لايتم إلا بالاستعانة بالخمر . وفى هذا الموضع ــ كسابقه ــ الضمير فى « بها » يعود إلى الموصوف وهو ــ فى هذا السياق ــ الخمر .

و يقول :

يَصُونُونَ فِى حُجُبِ الأَكِلَّةِ ظَبْيَةً   لَهَا نَسَبٌ بَيْنَ الحِسَانِ صَمِيمُ (٩)

يريد التأكيد على أن « الصون » إنما هو فى حجب الأكلة .

(٤) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بالجار والمجرور وجملة الشرط :

وذلك فى موضع واحد ، هو :

كَأَنَّ الصَّبَا تُلْقِى عَلَيْه إِذَا جَرَتْ   مَسَائِلَ فِى الأَرْقَامِ ، أَوْ تَلْعَبُ النَّرْدَا (١٠)

فالجار والمجرور يؤكدان ، وجملة الشرط تُعَلِّقُ الحدث ، فالصَّبا لاتفعل ماتفعله بروضة المقياس إلا إذا جَرَتْ .

(٥) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بالظرف والمضاف إليه.

وتأتى هذه الظاهرة فى عشرة مواضع .

و يأتى الاعتراض بالظرف فى هذه الظاهرة بهدف التركيز على التحديد المكانى أو الزمانى للحدث .

يقول :

فَــأنْـت تَـرَى بَـيْـنَ الـفَـرِيقَـيْـنِ كَـبَّـةً يُـحَـدِّثُ فِـيهَـا نَـفْـسَـهُ الـبَـطَلُ الـجَعْدُ(١١)

يريد التركيز على تحديد المكان بالظروف والمضاف إليه « بين الفريقين » .

و يقول :

فَـلَـمْ أدْرِ أنَّ اللـهَ صَـوَّرَ قَـبْـلَـكُـمْ تَـمَـاثِـيلَ لَـمْ يُـخْـلَـقْ لَـهُـنَّ مَـسَامِعُ(١٢)

فالتحديد الزمانى ـ هنا ـ يبرزه قوله « قبلكم » .

(٦) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بجملة الشرط :

و يَرِدُ ذلك فى ثلاثة مواضع .

يقول :

قَـدْ يَـنَـالُ الـفَـتَـى إذَا كَـانَ شَـهْـماً مُـبْـتَـغَـاهُ فِـى ضَـحْـوَةٍ مِـنْ نَـهَـارِ(١٣)

إذْ تعلق جملةُ الشرط « إذا كان شهما » الحدثَ ، فالفتي لاينال مبتغاه إلا إذا كان شهما .

(٧) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بجملة النداء .

وتأتى هذه الظاهرة فى موضعين .

يقول :

فـعَـسَـاكَ تَـنْـزِعُ مِـنْ يَـدِ الْ أهْـوَاءِ ـ يَـاقَـلْـبِـى ـ حِـبَـالَكْ(١٤)

فالاعتراض بجملة النداء « ياقلبى » هدفه هنا التنبيه .

(٨) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بجملة دعائية :

ويجيء ذلك فى موضعين .

يقول :

تَـرَى بَـيْـنَـهُـمْ ـ يَـافَـرَّقَ اللهُ بَـيْـنَـهُـمْ ـ لَـهِـيبَ صِـيَـاحٍ يَـصْـعَـدُ الفَلَكَ العَالِى(١٥)

فحرف النداء أو التنبيه « يا » وجملة الدعاء « فَرَّقَ الله بينهم » يعترضان لإبراز جسامة مايفعله هؤلاء الصبية ، فكأن سماع صياحهم يجعل المرء يدعو عليهم بالتفرق .

(٩) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بجملة حالية :

و يأتى فى ثلاثة مواضع .

يقول :

وَكَيْفَ يَنَالُ الحِسُّ وَهْوَ مُحَدَّد   سَرِيرَةَ غَيْبٍ دُونَهَا الحِسُّ يَصْعَقُ(١٦)

فالجملة الحالية « وهو محدد » تحدد طبيعة الفاعل « الحس » وتصفه ، وهى بذلك تسهم فى اكتمال المعنى .

(١٠) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بجملة كاملة .

و يأتى فى موضع واحد فقط هو:

عَرَوْنَا ـ فَأَبْخَلْنَاهُ ـ فَضْلَ حَبَائِهِ   وَمِنْ عَجَبٍ إِمْسَاكُهُ وَهْوَ نَوْفَلُ(١٧)

فالجملة الكاملة « أبخلناه » المكونة من الفعل والفاعل والمفعول تبين رد الفعل عند البحر الذى قُصد طلبا للمعروف .

وهذه الجملة ـ مع الفاء المقترنة بها ـ فيها السرعة والإيجاز بحيث يمكن الاستغناء عن المفعول « فضل حبائه » ونقول : « عرونا فأبخلناه » دون أن يختل المعنى .

(١١) الاعتراض بين المفعول الأول والمفعول الثانى :

و يرد ذلك فى اثنين وعشرين موضعا تتوزع على خمس صور:

الصورة الأولى : الاعتراض بين المفعول الأول والمفعول الثانى بالجار والمجرور.

و يقع ذلك فى ثمانية عشر موضعا .

و يعترض الجار والمجرور بين المفعول الأول والمفعول الثانى فى هذه الصورة للتأكيد على إثبات الفعل لصاحبه .

يقول :

عَبَّاسُ ، يَاخَيْرَ المُلُوكِ عَدَالَةً   وَأَجَلَّ مَنْ نَطَقَ امْرُؤٌ بِثَنَائِهِ
أَوْلَيْتَنِي مِنْكَ الرِّضَا ، وَجَلَوْتَ لِي   وَجْهاً قَرَأْتُ البِشْرَ فِي أَثْنَائِهِ(١٨)

إذ اعترض الجار والضمير المبنى الذى فى محل جر « منك » بين المفعول الأول وهو الياء فى « أوليتنى » والمفعول الثانى « الرضا » .

والاعتراض ـ هنا ـ بهدف التأكيد على أن الرضا كان ممن يمدحه لا من سواه ، فهو نابع منه وليس من غيره .

و يقول :

أَولَيْتَنِي مِنْكَ وُدّا قَبْلَ مَعْرِفَةٍ   ثُمَّ انْثَنَيْتَ بِصَدٍّ قَبْلَ إِعْلاَنِ(١٩)

فالود كان ممن يخاطبه لا من غيره .

وقد يعترض الجار والمجرور للتوضيح ، كما فى قوله :

حَسِبُوا التَّحَوُّلَ فِي الطِّبَاعِ خَلِيقَةً وَتَحَوُّلُ الأَخْلاقِ لَيْسَ يُطَاقُ (٢٠)

فقد اعترض الجار والمجرور « فى الطباع » بين المفعول الأول « التحول » والمفعول الثانى « خليقة » .

وهو يريد التنبيه إلى أن التحول الذى حسبوه خليقة إنما كان فى الطباع .

إذن نستطيع أن نقول إن الاعتراض بالجار والمجرور بين المفعول الأول والمفعول الثانى يأتى إما للتأكيد على ما يمثله الجار والمجرور من معانٍ تُثْبِتُ الفعل لصاحبه ، وإما للتوضيح والتبيين .

الصورة الثانية : الاعتراض بين المفعول الأول والمفعول الثانى بالظرف .

ويجيء ذلك فى موضع واحد هو :

لَقَدْ كُنْتَ لِي عَوْناً عَلَى الدَّهْرِ مَرَّةً فَمَا لِي أَرَاكَ اليَوْمَ مُنْثَلِمَ الحدِّ (٢١)

إذ اعترض الظرف « اليوم » بين المفعول الأول « الكاف » فى « أراك » والمفعول الثانى « منثلم » .

والاعتراض — هنا — يعنى التركيز على الزمان ، كأن الشاعر لم يعهد من سيفه انكسار حده من قبل ، لذا فهو يتعجب من ظهور ذلك الانكسار « اليوم » .

الصورة الثالثة : الاعتراض بين المفعول الأول والمفعول الثانى بالظرف والمضاف إليه والجار والمجرور.

و يتمثل هذا فى موضع واحد يقول فيه عن مَعْشَرِه :

مِنْ كُلِّ مَشْبُوبٍ تَخَالُ لِسَانَهُ عِنْدَ التَّخَاصُمِ فِي النَّدَى سِنَانَا (٢٢)

فقد اعترض الظرف والمضاف إليه « عند التخاصم » والجار والمجرور « فى الندى » بين المفعول الأول « لسان » والمفعول الثانى « سنان » .

والظرف والمضاف إليه يحددان الزمان ، والجار والمجرور يبرزان المكان ، فأنت تحسب لسان الواحد من قومه فى وقت التخاصم وفى مجتمع القوم — سنانا

الصورة الرابعة : الاعتراض بين المفعول الأول والمفعول الثانى بجملة حالية :

و يَرِدُ ذلك فى موضع واحد فقط هو قوله هاجيا :

صُفْرِ الوُجُوهِ مِنَ الأَحْقَادِ ، تَحْسَبُهُمْ — وهَمْ أَصِحَّاءُ — فِي دِرْعٍ مِنَ السَّقَمِ (٢٣)

فاعتراض الجملة الحالية « وهم أصحاء » بين المفعول الأول وهو الضمير فى « تحسبهم » والمفعول الثانى الجار والمجرور « فى درع » أدى إلى مايشبه المقابلة : فهم أصحاء وأنت تحسبهم مرضى . كما أن اعتراضها يعنى التنبيه إلى أن هذا الظن غير صحيح .

الصورة الخامسة : الاعتراض بين المفعول الأول والمفعول الثانى بالشرط .

و يأتى ذلك فى موضع واحد فقط هو:

فَسَقَى الحِمَى دَمْعِي إذَا ضَنَّ الحَيَا   بِجُمَانِ دِرَّتِهِ سُلاَفَةً جَامِةً (٢٤)

إذ تقدم المفعول به الأول « الحمى » ، وتأخر الفاعل « دمع » فى « دمعى » ، وجاء بعدهما الشرط « إذا ضن الحيا بجمان درته » ثم المفعول الثانى « سلافة » .

والشرط ــ هنا ــ يُعَلِّقُ الأحداث ، فدموعه لن تسقى وطنه إلا عندما يضن المطر بمائه ، واعتراض الشرط يدل على أهمية المعنى الكامن فيه .

وقد أدى تقدم المفعول الأول وتأخر الفاعل واعتراض الشرط إلى التعقيد وثقل التركيب .

ثانيا : الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية بركنيها « المبتدأ والخبر» .

و يتمثل ذلك فى الاعتراض بين المبتدأ والخبر ، وعدد مواضع هذه الظاهرة ثلثمائة واثنان وثلاثون موضعا ، وعدد صورها إحدى عشرة صورة .

الصورة الأولى : الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالجار والمجرور:

و يرد فى مائتين وخمسة وأربعين موضعا .

ومن أبرز دوافع الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالجار والمجرور الرغبة فى الالتزام بنفس التركيب فى شطرى البيت . أى أن يلجأ الشاعر إلى مثل هذا الاعتراض فى صدر البيت ثم يعود و يلتزم به فى عجزه ، فيؤدى ذلك إلى المقابلة فى تركيب البيت ، و ينتج عنها خلق نَغْمة موسيقية متميزة تقوم على التماثل التركيبى التام بين صدر البيت وعجُزه .

والتقابل قد يكون تاما بين شطرى البيت كما فى قوله :

فَأجْسَادُنَا فِى مَطْرَحِ الأرْضِ هُمَّدٌ   وَأروَاحُنَا فِى مَسْرَحِ الجَوِّ رُتَّعُ (٢٥)

و يبدو التقابل السابق على الوجه الآتى :

ــ الفاء/ الواو، وأجسادنا/ أرواحنا ، وفى/ فى ، ومطرح/ مسرح ، والأرض/ الجو، وهُمَّد/ رُتَّع .

ومن هذه المقابلة أن يكون أول صدر البيت وأول عجُزه لفظين متضادين كما فى قوله :

سَمَاؤهَا بِالغُصُونِ وَاشِجَةٌ وَأرْضُهَا بِالنَّبَاتِ مُؤتَزِرَةْ (٢٦)

فقابل بين « سماؤها » و « أرضها » وهما ضدان ، ثم وازن بين « الغصون » و « النبات » وهما ليسا بضدين ، كما وازن بين « واشجة » و « مؤتزرة » وهما كذلك ليسا بضدين بل يكادان يكونان بمعنى واحد .

وقوله :

فَأنْجَادُهَا لِلكَاسِرَاتِ مَعَاقِلٌ وَأغْوَارُهَا للعَاسِلاتِ مَسَارِحُ (٢٧)

فبين « أنجادها » و « أغوارها » تقابل ضدى ثم تقابل غير ضدى بين « الكاسرات » و « العاسلات » ، و بين « معاقل » و « مسارح » .

وقد تكون المقابلة بين صدر البيت وعجُزة دون وجود تطابق تام فى البيت .

يقول :

فَخُدودُهُنَّ مِنَ الدُّمُوعِ نَدِيةٌ وَقُلُوبُهُنَّ مِنَ الهُمُوم صَوَادِى (٢٨)

فقابل الخدود بالقلوب ، والدموع بالهموم ، والندى بالصدى ، وكلها مقابلات غير تامة ، بمعنى أن كل لفظين من الألفاظ السابقة لا يتطابقان تطابقاتاما فى المعجم اللغوى ولكنهما يتقابلان فى السياق الشعرى .

وقد تكون المقابلة بين الصدر والعجز مع اشتراك بعض الألفاظ فى المدلول ، كما فى قوله :

فَآرَاؤهُ فِى المُشْكِلاتِ كَوَاكِبٌ وَهِمَّاتُهُ فِى المُعْضِلاَتِ مَنَاصِلُ (٢٩)

فالمشكلات والمعضلات بمعنى واحد .

وقوله :

وَلِهِى عَلَيْكِ مُصَاحِبٌ لِسِيرَتِى وَالدَّمْعُ فِيكِ مُلاَزِمٌ لِوِسَادِى (٣٠)

فمصاحب وملازم يشتركان فى البعد الدلالى .

كذلك قد يكون الاعتراض بالجار والمجرور بين المبتدأ والخبر بهدف التحديد و بيان الحالة .

يقول :

نَحْنُ فِى الحُبِّ سَوَاءٌ كُلُّنَا يَبْكِى لِغُصْنٍ (٣١)

فالتساوى بين الشاعر والحمامة فى الحب لا فى شيء غيره .

كما يأتى الاعتراض بهدف إظهار البعد المكانى كما فى قوله :

أَنَا أَبْكِي مِنْ غَرَامِي وَهْوَ فِي الغُصْنِ يُغَنِّي (٣٢)

يريد إبراز المكان بالجار والمجرور « فى الغصن » ، والتأكيد عليه .

وقد يكون الاعتراض بالجار والمجرور بين المبتدأ المؤخر والخبر المقدم .

يقول :

وَلِي مِنَ القَوْلِ نَصِيرٌ، إذَا دَعَوْتُه فِي حَاجَةٍ أَوْفَضَا (٣٣)

اعترض بالجار والمجرور « من القول » بين الخبر المقدم « لى » والمبتدأ المؤخر « نصير » . وإذا كان الجار والمجرور يحدد ، فإن تقديم الخبر ــ هنا ــ يأتى بهدف التأكيد .

الصورة الثانية : الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالظرف .

و يرد ذلك فى خمسة مواضع .

يقول :

بَلَغْتِ مَدَاكِ مِنْ أَرَبٍ فَسِيحِي فَأَنْتِ اليَوْمَ فِي جَوٍّ فَسِيحِ (٣٤)

فالظرف « اليوم » المعترض بين المبتدأ « أنت » والخبر « فى جو » يجىء بهدف تحديد الزمان ، واعتراضه يعنى التأكيد على هذا التحديد . والملاحظ فى هذه الظاهرة أن ثلاثة من الظروف الخمسة الواردة جاءت مجردة من الألف واللام « يوما » واقترن اثنان منها بالألف واللام « اليوم » مما يؤكد أن الاعتراض بهذا الظرف يؤكد على التحديد الزمانى للمعنى .

الصورة الثالثة : الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالظرف والمضاف إليه :

ويجىء ذلك فى أربعة وثلاثين موضعا .

و يلفت النظرَ فى الاعتراض بالظرف والمضاف إليه أن وجود هذه الظاهرة فى شطرى البيت يخلقُ نوعا من الموسيقى تقوم على التشابه فى التركيب بين أجزاء الصدر والعجُز ، تماما كما رأينا فى الاعتراض بالجار والمجرور .

وفى إطار هذه الظاهرة قد تكون ثمة مقابلة ضدية بين ظرفى صدر البيت وعجزه ، وأخرى بين المسند فى الصدر ونظيره فى العجُز ثم جناس ناقص بين ختام الصدر وختام العجز ، وتجتمع هذه السمات الثلاثة فى بيت واحد ، كما فى قوله :

فَقَلْبِي تَحْتَ السَّرْدِ كَالنَّارِ لَافِحٌ ودَمْعِي فَوْقَ الخَدِّ كَالمَاءِ سَافِحُ (٣٥)

فبين الظرفين « تحت » و « فوق » تقابل ضدى ، وتقابل آخر بين « النار » و « الماء » ، وكلاهما يقع مسندا ، ثم الجناس الناقص بين « لافح » و « سافح » .

وهذه السمات مجتمعة تُحْدِثُ فى البيت إيقاعا موسيقيا متميزا .

وقد يكون فى البيت مقابلة بين أول الصدر وأول العجز ، ومقابلة أخرى بين الظرفين ، كما فى قوله :

فَالعُفْرُ تَحْتَ الظِّلاَلَ رَاتِعَةٌ وَالطَّيْرُ فَوْقَ الغُصُونِ مُنْتَشِره (٣٦)

فثَمَّة مقابلة بين العُفْر ــ وهى الظباء والغزلان ــ والطير ، باعتبار أن العفر من جنس الحيوان الذى يقابل الطير ، ومقابلة أخرى بين الظرفين « تحت » و « فوق » .

وهاتان المقابلتان تخلقان نغمة موسيقية فى البيت . وقد يقوم البيت على التشابه فى التركيب باستخدام الظرف والمضاف المعترضين بين المبتدأ والخبر فى شطرى البيت ، كما فى قوله :

فَأَلْحَاظُنَا بَيْنَ النُّفُوسِ رَسَائِلٌ وَرَيْحَانُنَا بَيْنَ الكُئُوسِ سَفِيرُ (٣٧)

فالبيت لايقوم على مقابلات . وفيه مما يلفت النظر ــ بالإضافة إلى التماثل فى التركيب ــ استخدام ذات الظرف « بين » فى الصدر والعجز . ورغم هذا فالإيقاع الموسيقى ملحوظ .

كذلك يَرِدُ الاعتراض بالظرف والمضاف إليه بين المبتدأ والخبر للتأكيد إما على المكان وإما على الزمان .

يقول :

وَالمَاء مَا بَيْنَ الغِيَاضِ سَائِلُ تَحْنُو عَلَى شُطَّانِهِ الغَيَاطِلُ (٣٨)

فالظرف والمضاف إليه « بين الغياض » يحددان البعد المكانى للحدث واعتراضهما يعنى التأكيد عليه . و « ما » الواقعة قبل الظرف زائدة .

و يقول :

فَزِعْتُ إِلَى الدُّمُوعِ ، فَلَمْ تُجِبْنِى وَفَقْدُ الدَّمْعِ عِنْدَ الحُزْنِ دَاءُ (٣٩)

وفيه تنبيه إلى البعد الزمانى وتأكيد عليه بالظرف والمضاف إليه « عند الحزن » .

الصورة الرابعة : الاعتراض بين المبتدأ والخبر بـ « لا » النافية للجنس واسمها :

ويمثل هذه الصورة موضعان .

يقول :

تَنَازَعَتْكَ اليَهُودُ وَاخْتَلَفَتْ فِيكَ النَّصَارَى ، فَأَنْتَ ــ لاَشَكَّ ــ بَغْلُ (٤٠)

ففي الجملة المعترضة : « لاَشَكَّ » : « لا » نافية للجنس ، و « شك » اسم لا ، مبنى على الفتح فى محل نصب ، وخبرها محذوف ، والتقدير لا شك موجود . والجملة المعترضة بين المبتدأ وخبره لا محل لها من الإعراب .

والاعتراض — هنا — يأتى بهدف التأكيد على المعنى الذى تبرزه الجملة المكونة من المبتدأ والخبر « أنت بغل » فهو ينفى الشك عما تحمله من معنى .

الصورة الخامسة : الاعتراض بين المبتدأ والخبر بجملة نداء :

و يرد ذلك فى ستة مواضع .

يقول :

أَنَــا يَــادَهْــرُ عَــالِــمٌ بِـمَـصِـيـرِى فِـيـكَ ، لَـكِـنَّـنـى جَمُوحُ العِـنَـانِ (٤١)

اعترضت جملة النداء « يادهر » بين المبتدأ والخبر « أنا عالم » .

والاعتراض بالنداء يعنى أمرين :

الأول : أنه يخص بالمعنى من يناديه دون غيره .

والآخر: أن هذا النداء يفيد استحضار المنادى .

الصورة السادسة : الاعتراض بين المبتدأ والخبر بجملة قسم :

ويجىء ذلك فى ثمانية مواضع .

يقول :

هُـمْ — لَـعَـمْرِى — أذَلُّ مِنْ قَدَمِ النَّعْـ ـلِ نُفُوساً ، والنَّعْلُ مِنْهُمْ أجَلّ (٤٢)

إذ اعترض القسم « لعمرى » بين المبتدأ والخبر « هم أذل » واللام — فى لعمرى — لام الابتداء ، وعمر : مبتدأ ، وخبره محذوف وجوبا والتقدير : لعمرى قسم .

والقسم المعترض فى هذه الظاهرة يأتى بهدف تأكيد المعنى وتقويته .

الصورة السابعة : الاعتراض بين المبتدأ والخبر بجملة حالية :

ويأتى ذلك فى ستة مواضع .

يقول :

فَإنْ يَكُنْ سَاءهُمْ فَضْلِى ، فَلاَ عَجَبٌ فَالشَّمْسُ — وَهْىَ ضِيَاء — آفَةُ المُقَلِ (٤٣)

فالجملة الحالية « وهى ضياء » المعترضة بين المبتدأ وخبره تؤدى دوراً هاما فى السياق ، بحيث إن حذفها يخلّ بالمعنى ، فلو قال : « فالشمس آفة المقل » فحسب ، لكان ذلك قلبا لحقائق الطبيعة ، فاعتراض الجملة الحالية ــ هنا ــ يأتى للتنبيه إلى المعنى الذى تبرزه .

وقد تؤدى الجملة الحالية دور المنبه إلى أمر ما ، كما فى قوله :

وَهَا كَهَا تُحْفَةٌ مِنِّى وَإِنْ صَغُرَتْ   فَالدُّرُّ وَهُوَ صَغِيرٌ حَلْىُ أَجْيَادِ (٤٤)

يريد أن الدر حلى أجياد رغم صغره .

وقد يكون المعنى الذى تبرزه الجملة الحالية ذا أهمية كبرى فى السياق بحيث يضيف إلى المعنى المتمثل فى المبتدأ وخبره معانى جديدة ذات تأثير.

يقول :

وَمَا أَنَا ــ وَالدُّنْيَا نَعِيمٌ وَلَذَّةٌ ــ   بِذِى تَرَفٍ تَخْنُو عَلَيْهِ الْمَضَاجِعُ (٤٥)

فهو ليس بذى ترف ....مع وجود دنيا النعيم واللذة ، فبين حاله وحال الدنيا تناقض .

الصورة الثامنة : الاعتراض بين المبتدأ والخبر بجملة استفهامية :

و يأتى فى موضع واحد هو:

لأنتِ ــ وأىُّ النَّاس أنتِ ــ حَبِيبَةٌ
إلى وَلَوْ عَذَّبْتِ قَلْبِىَ بِالصَّدِّ (٤٦)

فالجملة الاستفهامية المعترضة « وأى الناس أنت » ؟ ــ وهى جملة اسمية مكونة من مبتدأ وخبر ــ « الغرض منها التعظيم والتفخيم » (٤٧) .

الصورة التاسعة الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالشرط :

ويجىء ذلك فى واحد وعشرين موضعا .

و يلفت النظرَ فى هذه الظاهرة أن أحد عشر بيتا من عدد أبياتها ــ أى نصف عددها تقريبا ــ يَرِدُ فى الحكمة ، وأن الاثنى عشر بيتا الباقية تأتى فى الوصف والفخر والغزل .

ومثال الحكمة قوله :

فَالعَتْبُ إنْ جَازَ حَدَّ العَدْلِ مَقْطَعَةٌ   وَالنُّصْحُ مالم يَكُنْ فِى السِّرِّ تَقْرِيعُ (٤٨)

نلحظ أن الاعتراض بالشرط ــ هنا ــ يفيد التعليق والتقييد ، فالعَتْب مقطعة إن جاز حَدّ العدل ، والنصح تقريعٌ مالم يكن فى السر ، كما نلحظ تشابها فى التركيب بين صدر البيت وعجُزه ،

فالمبتدأ يَرِدُ فى أول الصدر « العتب » ، وفى أول العجز « النصح » والخبر يأتى فى ختام الصدر « مقطعة » وفى ختام العجز « تقريع » وهذا التشابه فى التركيب جلب إلى البيت موسيقى صارت مناسبة لغرض الحكمة .

و يقول فى الوصف والغزل :

كَأَنَّمَا بَيْنَ جَفْنَيْهَا إذَا نَظَرَتْ ... « هَاروتُ » يعبثُ بالألبابِ والفِكَرِ (٤٩)

فالشرط يقّيد و يعلّق . أى أن سحر عينيها لا يظهر إلا إذا نَظَرَتْ .

وقد يأتى الشرطُ للشك ، كما فى قوله :

وَكَيْفَ تَلَذُّ بَعْدَ الشَّيْبِ نَفْسِى ... وَفِى اللَّذاتِ إنْ سَنَحَتْ عَذَابِى (٥٠)

فاستخدام أداة الشرط « إنْ » فى قوله « إن سنحت » أفاد الشك والتقليل ، أى الشك فى ظهور هذه اللذات .

الصورة العاشرة : الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالاستثناء :

و يأتى فى ثلاثة مواضع كلها فى الحكمة ، منها سياقان بمعنى واحد يقول :

قَدْكِ يَانَفْسُ ، فَالتَّصَبُّرُ إلا ... فِي لِقَاءِ الحُرُوبِ غَبْنٌ وَجَهْلُ (٥١)

و يقول :

ضَلَّ قَوْمٌ تَوَهَّمُوا الصَّبْرَ حِلْماً ... وَهْوَ ـ إلاَّ لَدَى الكَرِيهَةِ ـ ذَامُ (٥٢)

فالاستثناء ـ فى الموضعين ـ يستثنى الصبر فى الحروب من الحُكْمِ ؛ فالصبر عيب ونقص إلا فى الحرب ، فهو فيها محمود ، و يتضح ذلك أيضا فى الموضع الثالث حيث يقول :

كُلُّ صَعْبٍ سِوَى المَذَلَّةِ سَهْلُ ... وَحَيَاةُ الكَرِيمِ فِى الضَّيْمِ قَتْلُ (٥٣)

فكل الصعوبات تهون إلا الذل والهوان .

و يلاحظ أن كل موضع من المواضع الثلاثة المكون من المبتدأ والاستثناء والخبر يصلح أن يَكُونَ حكمة .

الصورة الحادية عشرة : الاعتراض بين الخبر المقدم والمبتدأ المؤخر:

و يتمثل فِي موضع واحد فقط هو:

ذَكَّرْتَنَا بِهِ مَا قَدْ مَضَى مِنْ ذُنُوبِنَا ... وفِى النَّاسِ ـ إنْ لَمْ يَرْحَمِ اللهُ ـ غُفَّلُ (٥٤)

فثمة تعليق بجملة « إنْ لم يرحم الله » التى تعترض بين الخبر المقدم « فى الناس » والمبتدأ المؤخر « غُفَّلُ » والجملة الاعتراضية ــ هنا ــ تقيّد المعنى وتعلّقه .

ثالثا : الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية المنسوخة بإنَّ أو إحدى أخواتها .

و يرد ذلك فى مائة وستة وعشرين موضعا ، واستخدم فيها إنَّ ، وأنَّ ، وكأنَّ ، ولكنَّ ، ولَعَلَّ . أى كانت إنَّ وكل أخواتها ممثلة فى صور هذا الاعتراض التى تنوعت و بلغ عددها عشر صور ، كانت كما يلى :

الصورة الأولى : الاعتراض بين الاسم والخبر بجار ومجرور:

وقد استُخدم فى هذه الصورة خمس ادوات هى بحسَب شيوعها : « إنَّ » ووردت فى خمسة وثلاثين موضعا ، و « أنَّ » و « كأن » وترد كل منهما فى ستة عشر موضعا ، ثم « لكنَّ » فى خمسة مواضع ، وأخيرا « لَيْتَ » وتأتى فى موضعين .

واعتراض الجار والمجرور بين اسم « إنَّ » وخبرها يأتى لتحديد المكان ، كما فى قوله :

إنَّ ابْنَ آدَمَ فِى الدُّنْيَا عَلَى خَطَرٍ لاَ يَسْتَقِيمُ لَهُ قَصْدٌ وَمِنْهَاجُ (٥٥)

فالخطر فى الدنيا فحسب . و يلاحظ أن الخبر ــ هنا ــ جار ومجرور « على خطر » . كما يرد الاعتراض بهدف تحديد الشخص ، وقد يكون هذا الشخص الشاعر ذاته ، كما فى قوله :

فَإنْ أنَا لَمْ أمْلِكْ صَدِيقاً ، فَإنَّنِى لِنَفْسِى صَدِيقٌ لاَ تَخِيسُ عُهُودُهُ (٥٦)

يقصر صداقته على نفسه ، أى هو صديق لنفسه لا لغيره .

وقد يكون غير الشاعر ، كما فى قوله :

فَقَالَ اتَّئِدْ قَبْلَ الصِّيَالِ ، وَلاَ تَكُنْ لِنَفْسِكَ حَرْباً ، إنَّنِى لَكَ نَاصِحُ (٥٧)

فالنصح لمن يخاطبه لا لأحد غيره .

و يأتى الاعتراض بالجار والمجرور للتخصيص كما فى قوله :

فَإنْ يَكُنْ سُوءِ رَأى ، أوْمَلاَلُ هَوى
فَإنَّ كِلْتَيْهِمَا فِى الْقُبْحِ سِيَّانِ (٥٨)

فالأمران يتماثلان فى القبح فحسب .

و يلاحظ أن الاعتراض فى الأحوال السابقة فيه ــ بالإضافة إلى ماذُكر فى كل حالة ــ تأكيد على الجار والمجرور .

وثمة تشابه بين حالات الاعتراض عندما تستخدم « إنَّ » ونظائرها مع الأداة « أنَّ » ، فتحديد المكان يظهر فى قوله :

بَكَى صَاحِبِى ....

وَلَمْ يَكُ مَبْكَاهُ لِخَوْفٍ ، وَإِنَّمَا تَوَهَّمَ أَنِّى فِى الكَرِيهَةِ طَائِحُ (٥٩)

فالجار والمجرور « فى الكريهة » يفيدان تحديد المكان .

وتحديد الأشخاص يظهر فى قوله :

يَوَدُّ الفَتَى مَالاَ يَكُونُ طَمَاعَةً وَلَمْ يَدْرِ أَنَّ الدَّهْرَ بِالنَّاسِ قُلَّبُ (٦٠)

فاحتيال الدهر مقصور على الناس .

والتخصيص يتضح فى قوله :

كَذَلِكَ ، مَا كُنَّا لِنَكْفُرَ صُنْعَهُ عَلَى أَنَّ بَعْضَ النَّاسِ بِالشَّرِّ أَكْلَفُ (٦١)

فكلف الناس إنما هو بالشر فحسب .

وفى كل الحالات السابقة نلحظ تأكيدا على الجار والمجرور .

ــ أما « كأنَّ » فإن الاعتراض بين اسمها وخبرها يأتى لإظهار البعد المكانى ، وهى فى هذا تتشابه مع « إنَّ » و « أنَّ » .

يقول :

كَأَنَّ اهتِزَازَ القُرْطِ فِى صَفْحِ جِيدِهَا سَنَا كَوْكَبٍ فِى مَطْلَعِ الفَجْرِ لاَئِحُ (٦٢)

يريد أنْ ينبه إلى أن مكان القرط فى صفح جيدها .

وقد يؤدى الجار والمجرور ــ بالإضافة إلى الإشارة إلى المكان ــ إلى إثراء المعنى ، كما فى قوله :

لَهُ نَعَرَاتٌ بِالفَلاَةِ كَأَنَّهَا عَلَى عُدَوَاءِ الدَّارِ جَلْجَلَةُ الرَّعْدِ (٦٣)

فالاعتراض ــ هنا ــ يبين أن صياح الأسد كان قويا وشديدا .

و يعترض الجار والمجرور للتركيز على بيان السبب ، كما فى قوله :

وَرُبَّ يَوْمٍ ....

....

تَرَى بِهِ القَوْمَ صَرْعَى لاَ حَرَاكَ بِهِمْ كَأَنَّهُمْ مِنْ عَتِيقِ الخَمْرِ قَدْ سَقَطُوا (٦٤)

فقوله « من عتيق الخمر » يعنى بسبب الخمر المعتقة .

ـــ وتـأتـي بـعـد ذلـك « لَكِنَّ » التى تَرِدُ فى خمسة مواضع فقط و بين اسمها وخبرها اعتراض بالجار والمجرور.

أما الاعتراض ــ هنا ــ فهو لمكانة المعترض ومنزلته ، أى أنه يتقدم لأهميته ، كما فى قوله :

غَـدَوْتُ سَـلِيـمـاً فِي نَعِيمٍ وَغِبْطَةٍ ... وَلَـكِـنَّ قَـلْـبِـي بِـالغَرَامِ جَرِيحُ (٦٥)

إذ اعـتـرض الـجـار والمجرور « بالغرام » بين اسم لكنَّ وخبرها لِمَا للاسم المجرور « الغرام » من أهمية ومنزلة .

و يقول :

وَمَـا كُنْتُ لَـوْلاَ الـحُـبُّ أَخْضَعُ لِلَّتِـي ... تُسِـيء، وَلَـكِـنَّ الـفَـتَى لِلهَوَى عَبْدُ (٦٦)

ــ أما لَيْتَ فهى تجيء فى موضعين و بين اسمها وخبرها جار ومجرور يعترضان ، والاعتراض معها يـأتى بغرض تحديد التمنى ، وهو المعنى الذى تفيده « ليت » .

يقول :

يَـالَـيْـتَـنِـي فِي السِّلْكِ حَرْفٌ سَرَى ... أَوْ رِيـشَـةٌ بين خَـوَافِـي الـحَـمَـامْ (٦٧)

فـالــجـار والمـجـرور « فى الـسلك » أى فى سلك « التلغراف » ـــ بمثابة تحديد لماهية الـحرف الذى يقصده الشاعر، وهما ــ فى النهاية ــ يسهمان فى اكتمال معنى التمنى .

و يقول :

لَـيْـتَ الـشَّـبَـابَ لَـنَـا يَـعُـودُ بِـطِـيـبِـهِ ... ومِـنَ الـسَّـفَـاهِ طِلاَبُ عُمْرٍ قَدْ مَضَى (٦٨)

فثمة تخصيص لعودة الشباب وتحديد لها بالـجار والمجرور « لنا » .

الصورة الثانية : الاعتراض بين الاسم والـخبر بجار ومجرور وحال :

ويمثل هذه الصورة موضع واحد فقط هو:

يَمْشِي الفَتَى تِيهاً ....

كَـــأَنَّــهُ فِــي كِـبْـرِهِ سَــادِراً ... سَـفِـيـنَـةٌ فِـي لُـجَّـةٍ مَـاخِـرَهْ (٦٩)

فـالــجـار والمـجرور « فى كبره » والـحال « سادرا » يبرزان وجه الشبه بين المشبه « الفتى » والمشبه به « السفينة » ، كما يسهمان فى إيضاح حال الفتى وهيئته .

الصورة الثالثة : الاعتراض بين الاسم والـخبر بالظرف :

و يرد فى موضع واحد فقط هو:

وَكَـــانَ قَــلْـــبِـــي رَاشِـــداً ... لَـــكِــنَّـــهُ الـيَـوْمَ غَــوَى (٧٠)

فالاعتراض بالظرف « اليوم » يعنى التركيز على زمان الحدث ، كأنه لم ير قلبه غاو يا أبدا من قبل ، أو أن هذا الغى ليس صفه من صفات قلبه ، لذا فهويتعجب من تبدل حاله .

الصورة الرابعة : الاعتراض بين الاسم والخبر بالظرف والمضاف إليه :

و يأتى ذلك فى خمسة عشر موضعا .

وثمة تشابه بين هذه الصورة وظاهرة الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالظرف والمضاف إليه فى مض جوانبها ، على أن الأولى تتسم بأمرين :

الأول : وجود الحروف الناسخة الداخلة على المبتدأ والخبر ، وعددها ــ هنا ــ أربعة فقط ، هى من حيث الشيوع :

« كَأَنَّ » وتَرِدُ فى سبعة مواضع ، و « إنَّ » وتأتى فى خمسة ، و « أنَّ » وتجىء فى موضعين ، ثم « لكنَّ » فى موضع واحد .

والآخر: أن تكرار الظرف والمضاف إليه المعترضين فى عجُز البيت ــ بعد ورودهما فى صدره ــ لم يَحْدُث إطلاقا فى هذه الصورة ، وهذا التكرار كان أحد سمات ظاهرة الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالظرف والمضاف إليه .

أما التشابه بينهما فيتمثل فى أنَّ الاعتراض ــ هنا ــ يأتى للتأكيد إمَّا على المكان ، وإمَّا على الزمان اللذين يبرزهما الظرف والمضاف إليه .

فالتأكيد على المكان يظهر فى قوله :

أَفَذَاكَ ،أمْ ضِرْغَامُ خِيسٍ مُذْهِسٌ ....
أمْ أرقَشٌ مَحِرسٌ يَسِيلُ كَأنَّهُ بَينَ الخَمَائِلِ جَدْوَلٌ دفَّاقُ (٧١)

اذ يبرز الصورةَ و يوضحها الظرفُ والمضاف إليه « بين الخمائل » .

أما التأكيد على الزمان فنراه فى قوله :

لَمْ ألْقَ مِنْ بَعْدِكُمْ يَوْماً أسَرُّ به كَأنَّ كلَّ سُرُور بَعْدكُمْ حَزَنُ (٧٢)

يريد التأكيد على أن تحول السرور إلى مايشبه الحزن إنما كان بعد فِراق أحبائه عنه .

الصورة الخامسة : الاعتراض بين الاسم والخبر بجملة كاملة :

ألاَ لَيْتَ هَاتِيكَ اللَّيَالِى وَقَدْ مَضَتْ تَعُودُ ، وَذَاكَ العَيْشُ يَأتِى عَلَى قَدْرِ (٧٣)

إذ اعترضت الجملة الفعلية المؤكدة بـ « قد » بين اسم ليت وخبرها « هاتيك الليالى تعود » .

والاعتراض ـ هنا ـ يأتى للإشارة إلى أن هذه الليالى قد مضت بالفعل ، لذا فهو يتمنى عودتها بعد أن تيقن من ذهابها . واستخدام الحرف « قد » الذى يتصدر الجملة المعترضة يؤكد المعنى .

الصورة السادسة : الاعتراض بين الاسم والخبر بجملة نداء :

و يأتى فى موضع واحد فقط هو:

لَكَ الحَمْدُ ، إنَّ الخَيْرَ مِنْكَ ، وَإنَّنِى
لِصُنْعِكَ يَارَبَّ السَّمَواتِ شَاكِرُ(٧٤)

وتتشابه تلك الصورة وظاهرة الاعتراض بين المبتدأ والخبر بجملة نداء تشابها يكاد تاما ، إذا لانجد بينهما إلا فرقا واحدا يتمثل فى وجود الحرف الناسخ « إنَّ » الذى يؤكد المعنى .
فالاعتراض بالنداء يحقق أمرين :

الأول : تخصيص المنادى دون غيره بالكلام .
الآخر: استحضار المنادى وتخيل مخاطبته .

الصورة السابعة : الاعتراض بين الاسم والخبر بجملة حالية :

ويجىء فى أحد عشر موضعا .

واستُخدم ـ فى هذه الصورة ـ حرفان فقط من الحروف الناسخة هما : « كأنَّ » وتأتى فى ثمانية مواضع ، و « إنَّ » فى ثلاثة مواضع .

و يلفت النظر ـ هنا ـ أن جميع المواضع التى وردت فيها « كأنَّ » كانت فى الوصف مثل وصف الخمر، والليل ، والشمس ، والمطر، والنجم ، أما المواضع التى جاءت فيها « إنَّ » فجاء اثنان منها فى الحكمة ، وجاء الثالث فى وصف حزنه على فراق أحبائه .

أما مرجع هذا كله فيعود إلى مايلى :
أولا : أن ورود « كأنَّ » فى الوصف يعود إلى دلالة هذه الأداة على التشبيه ، لذلك فهى تتيح لمستخدمها إمكانات من نوع مالا توجد فى نظائرها من الحروف الناسخة .

و يُلاحظ فى إطار المواضع الثمانية التى وردت فيها « كأنَّ » أنَّ ثمة ألفاظا كثيرة ، مستوحاة من مظاهر الطبيعة ، تستخدم فى سياق الجملة المعترضة مثل : « الطل » ، و« الريح » و « الجو» و « الفجر» ...

ثانيا : أن اسم « كأنَّ » فى المواضع الثمانية ـــ وهو المشبه ـــ كان أحد مظاهر الطبيعة ، إذا كان كما يلى :

ـــ كَأنَّ سَنَا الكَاسَاتِ ... . (٧٥)

كَأنَّ أنْجُمَهُ ....أى أنجم الليل (٧٦)

ـــ كَأنَّ صِحَافَ النَّوْرِ..... .... (٧٧)

ـــ كَأنَّ صِحَافَ الزَّهْرِ.... .... (٧٨)

ـــ كَأنَّ شُعَاعَ الشَّمْسِ..... .... (٧٩)

ـــ كَأنَّهَا....... .. أى كأن الليل (٨٠)

ـــ كَأنَّهَا....... .. أى كأن الأمطار (٨١)

ـــ كَأنَّ نَجْمَ الثُّرَيَّا.... .... (٨٢)

وتعنى هاتان الملاحظتان أن هناك علاقة وثيقة بين « كأنَّ » واستخدامها فى الوصف ، وأن هذا الوصف مرتبط ـــ أساسا ـــ بالطبيعة ومظاهرها .

ثالثا : أن الموضعين اللذين وردا فى الحكمة باستخدام « إنَّ » كانا متوافقين تماما مع طبيعة هذه الأداة التى تفيد التوكيد ، وهو ماتحتاجه الحكمة لتقوية معناها . أما الموضع الثالث الذى جاءت فيه « إنَّ » فى الوصف فكان فى وصف مايعانيه من حزن بعد فراق أحبائه . يقول عن الليل باستخدام « كأن » :ـــ

كَأنَّ أنْجُمَهُ والجَوُّ مُعْتَكِرٌ غِيدٌ بِأخْبِيةٍ يَنْظُرْنَ مِنْ فُرَجِ (٨٣)

فنلاحظ أن المشبه « أنجم الليل » والجملة الاعتراضية « الجو معتكر» مستوحيان من الطبيعة .

أما اعتراض الجملة الحالية ـــ بركنيها المبتدأ والخبر ـــ فيعنى التركيز على المعنى الذى تبرزه هذه الجملة . ومن هنا يبدو التشابه بين هذه الصورة وظاهرة الاعتراض بين المبتدأ والخبر بجملة حالية .

و يقول :

كَأنَّهَا وَصَدِيعُ الفَجْرِ يَصْدَعُهَا مِنْ جَانِبٍ أدْهَمٌ قَدْ مَسَّهُ نَبَطُ (٨٤)

و ينطبق على هذا البيت ماقلناه عن سابقه .

أما استخدام « إنَّ » فى الحكمة فنراه فى قوله :

إنَّ النَّمِيمَةَ وَالأَفْوَاهُ تُضْرِمُهَا نَارٌ مُحَرِّقَةٌ لَيْسَتْ لَهَا شُعَلُ(٨٥)

فالجملة الحالية « والأفواه تُضرمها » تساعد على بث الحركة فى البيت ، كما أن استخدام الفعل المضارع « تُضرم » يوحى بالاستمرار.

وأما ورود « إنَّ » فى وصف حزنه فكان فى البيت التالى :

إنَّ قَلْبِى ـ وَهْوَ الأَبِىُّ ـ دَهَتْهُ فُرْقَةٌ صَيَّرَتْهُ نَهْباً مُشَاعَا(٨٦)

فرغم أنه يصف حزنه إلا أنَّ استخدام « إنَّ » فى أول صدر البيت يؤكد المعنى . وثمة مفارقة بين المعنى الذى تبرزه الجملة المؤكدة المكونة من إنَّ واسمها وخبرها ، والآخر الكامن فى الجملة المعترضة ، فالفراق قد جعل قلبه كالشىء المنهوب المشاع ... رغم أنه ـ أى قلبه ـ قوى أبِىّ . وهنا أيضا يبدو التشابه مع ظاهرة الاعتراض بين المبتدأ والخبر بجملة حالية فى بعض الجوانب .

الصورة الثامنة : الاعتراض بين الاسم والخبر بالشرط :

و يَرِدُ فى واحد وعشرين موضعا .

وتنقسم هذه الصورة قسمين :

الأول : الاعتراض بالشرط ذى الجواب :

وعدد مواضعه تسعة مواضع .

وفيه يمثل ما قبل جملة الشرط وما بعدها جملة الجواب ، ويمكن تصور هذا كما يلى :

بعض جملة الجواب + جملة الشرط + بقية جملة الجواب .

يقول :

وَيَجْزَعُ قَلْبِى لِلصُّدُودِ ، وَإِنَّنِى لَدَى البَأْسِ إنْ طَاشَ الكَمِىُّ صَبُورُ(٨٧)

و بتعديل التركيب تصبح صورته :

إن طاش الكمى ، فإننى صبور.

أو: فإننى صبور، إن طاش الكمى .

أما توسط جملة الشرط بين جزئى جملة الجواب فيدل على أمرين :

الأول : تعليق الحدث الذى تبرزه الجملة المكونة من الحرف الناسخ واسمه وخبره على حدوث المعنى المتمثل فى جملة الشرط ، أى أن الجملة المعترضة هنا هى المقيد لمعنى الجملة المنسوخة وهى جملة الجواب .

الثاني : أن وجود بعض جملة الجواب قبل جملة الشرط و بعدها دليل على أن كلتيهما على درجة واحدة من الأهمية (٨٨) .

أما القسم الآخر من هذه الصورة فهو الاعتراض بالشرط المستغنى عن الجواب .

ويجىء هذا فى اثنى عشر موضعا :

يقول :

إن الحَيَاةَ ــ وَإِنْ طَالَتْ ــ إِلَى أَمَدٍ وَالدَّهْرُ قُرْحَانُ ، لاَيُبْقِى وَلاَ يَذَرُ (٨٩)

فالشرط هنا لا يحتاج إلى جواب . ويمكن أن نتصور التركيب السابق كما يلى : إن الحياة إلى أمد ، وإن طالت . أى هى إلى أمد مع طولها ، أو حتى وإنْ طالت .

ودليل عدم احتياج هذا الشرط المعترض إلى جواب أنه يمكن حذفه دون إخلال بالمعنى فنقول :
إن الحياة إلى أمد .

و بذلك يَظْهرُ الفرق بين هذا الشرط ونظيره السابق ؛ فالأ ول إذا حُذف يختل المعنى و يتأثر ، لأنه يعلّق الحدث ، أما هنا فحذف الشرط لا يغير المعنى لأنه لا يعلّق الحدث .

أما السمة البارزة فى هذا القسم من الصورة فهى أن الشرط المعترض يناقض معنى جملة الجواب المنسوخة ، كما فى قوله :

وإنِّى وَإن كُنْتُ المسالم فِى الهَوَى لذو تدرأ فِى النَّائبَاتِ خَصِيمُ (٩٠)

فثمة تناقض شكلى بين المسالمة فِى الهوى والقوة عند الكوارث ، وهذا التناقض الشكلى يزيد المعنى ثراءً ، فهو أبى فى المصائب رغم أنه مسالم فى الحب .

وهناك سمة أخرى فى هذا القسم من الصورة وتتمثل فى أن كلا من الجملة المنسوخة والشرط المعترض يكوّن معنى قائما بذاته بحيث يمكن إطلاق أى منهما دون تعليقه بالآخر أو ربطه به فنقول بلسان الشاعر : إنِّى لذو تدرأ فى النائبات خصيم . وكنت المسالم فى الهوى .

أما من حيث الأهمية ، فإن المعنى المتمثل فى الجملة المنسوخة هو الأهم لدى الشاعر من المعنى الذى يبرزه الشرط المعترض . و يدل على هذا أمران : وجود « إنَّ » التى تؤكد الجملة ، ووجود « اللام » التى تؤكد الخبر ، وذلك فى قوله : « إنى لذو تدرأ » .

الصورة التاسعة : الاعتراض بين الاسم والخبر بالاستثناء :

و يأتى فى موضع واحد فقط هو:

فَاحْذَرِ النَّاسَ مَا اسْتَطَعْتَ ؛ فَإِنَّ النـ ـاسَ إلا أقَلَّهُمْ أعْدَاءُ(٩١)

وتتشابه هذه الصورة وظاهرة الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالاستثناء من حيث إنّ ورود الاعتراض بالاستثناء بين ركنى الجملة الاسمية سواء أكانت منسوخة أم غير منسوخة إنما يكون فى الحكمة.

الصورة العاشرة : الاعتراض بين الاسم المقدَّم والخبر المؤخر بجملة حالية :

و يَرِدُ هذا فى موضع واحد فقط هو:

فَلَيْتَ لِى وَدَوَاعِى النَّفْسِ كَاذِبَةٌ خِلاً يَكُونُ سُرُورَ العَيْنِ وَالأذُنِ(٩٢)

تقدم الخبر « لى » ليخص ذاته بالشىء المتمنى . ثم اعترضت الجملة الحالية « ودواعى النفس كاذبة » لبيان أن مايتمناه هو من الأمانى التى يصعب تحقيقها ، فالاعتراض يؤكد على إيمانه بصعوبة تحقيق مايتمنى .

رابعا : الاعتراض بين النعت والمنعوت :

و يأتى فى خمس صور:

الصورة الأولى : الاعتراض بـ « لا » النافية للجنس واسمها :

و يرد فى موضع واحد هو:—

وَقُلْتُ لَهُمْ كُفُّوا عَنِ الشَّرِّ تَغْنَمُوا فَلِلشَّرِّ يَوْمٌ ـ لاَمَحَالَةَ ـ مَا حِقُ(٩٣)

والاعتراض بقوله « لامحالة » المكون من « لا » النافية للجنس ، واسمها « محالة » وهو مبنى على الفتح فى محل نصب ، وخبرها محذوف ، والتقدير: لامحالة موجودة ، هذا الاعتراض بين المنعوت « يوم » والنعت « ماحق » يعنى إزالة أى شك فى إلصاق صفة المَحْق أى الهلاك التى يتصف بها « يوم الشر» .

الصورة الثانية : الاعتراض بجملة دعائية :

و يظهر فى موضع واحد هو:

إلَى اللهِ أشْكُو طُولَ لَيْلِي وجَارَةً ....
لَهَا صِبْيَةٌ لاَ بَارَكَ اللهُ فِيهِمُ قِبَاحُ النَّواصِي، لاَيَنْمِنَ عَلى حالِ(٩٤)

والجملة الدعائية المعترضة تدل على أن الشاعر عندما ذَكَرَ هؤلاء الصبية لم يستطع أن يخفى مشاعره تجاههم فدعا عليهم بهذا الدعاء، ثم أتى بعد ذلك بالنعت. فالجملة الدعائية تجىء بهدف إظهار المشاعر.

الصورة الثالثة : الاعتراض بجملتين كاملتين :

ويجىء فى موضعين اثنين، يقول فى أحدهما :

يَاوَيْحَ نَفْسِى مِنْ هَوَى شَادِنٍ غَازَلَ قَلْبِى لَحْظُهُ فَانْهَتَكْ(٩٥)
ذِى نَظْرَةٍ كَالسِّحْرِ، لَوْ صَادَفَتْ غَمْزَتُهَا ليثَ وَغى مَا فَتَكْ(٩٦)

و بين النعت والمنعوت جملتان كاملتان :

الأولى : « غازل قلبى لحظهُ » المكونة من الفعل الماضى « غازل » والمفعول به المقدّم والضمير « قلبى » والفاعل والضمير « لحظه ».

والأخرى : جملة « فانهتك » المكونة من الفعل الماضى والفاعل المستتر.

و يُلاحظ أن الجملتين المعترضين فعليتان.

والاعتراض بهاتين الجملتين ـــ هنا ـــ هدفه التنبيه إلى ما حَدَثَ من هذا الشادن.

و يقول فى الموضع الآخر:

وَتَرَفَّقِى بِمُتَيَّمٍ عَلِقَتْ بِه إِنَارُ الصَّبَابَةِ فَهْوَ ذَاكِى الأَضْلُعِ
طَرِبَ الفُؤَادِ، يَكَادُ يَحْمِلُهُ الهَوَى شَوْقاً إِلَيْكِ مَعَ البُرُوقِ اللُّمَّعِ(٩٧)

و بين المنعوت « متيم » والنعت « طرب » تقع جملتان كاملتان :

الأولى : « علقت نار الصبابة » وهى جملة فعلية.

والأخرى : « فهو ذاكى الأضلع » وهو جملة اسمية.

والاعتراض ـــ هنا ـــ يأتى بغرض بيان ما أصاب هذا « المتيم ».

الصورة الرابعة : الاعتراض بالشرط والقسم معا :

ويمثله موضع واحد فقط هو:

لاَ تَحْسَبَنَّ الهَوَى سَهْلاً ، فَأيْسَرُهُ خَطْبٌ ـ لَعَمْرُكَ لَوْ مَيَّزْتَهُ ـ جَلَلُ (٩٨)

فبين المنعوت « خطب » والنعت « جلل » اعترض القسم « لعمرك » والشرط « لو ميزته » .

والقسم « لعمرك » وهو بمعنى « وحياتك » ، فيه اللام لام الابتداء ، وعمر : مبتدأ ، وخبره محذوف وجوبا ، وعمر مضاف وضمير المخاطب مضاف إليه ، هذا القسم المعترض يأتي لتأكيد المعنى .

أما الشرط « لو ميزته » فيجيء للتعليق أى تعليق الوقوف على أمر هذا الخطب الجلل بمعرفته وإدراك حقيقته .

الصورة الخامسة : الاعتراض بعدة تراكيب :

يقول :

وَمُغَنٍ إذَا شَدَا خِلْتَ أنَّ الـ أرضَ ظَلَّتْ تَدُورُ بالفَلَوَاتِ (٩٩)
مَلَكَ السَّمْعَ والفُؤادَ بِلَحْنٍ يَفْتِنُ الغِيدَ دَاخِلَ الحُجُرَاتِ
يَبْعَثُ الصَّوْتَ مُرْسَلاً ، فَإذَا مَا غَصَّ مِنْهُ اسْتَدَارَ بَيْنَ اللهَاة
غَرِدٍ يُبْطِلُ الحَدِيثَ ، وَيُنْسِي رَبَّةَ الحُزْنِ لَوْعَةَ الذِّكْرَاتِ

إذا اعترض بين المنعوت « مغن » و النعت « غرد » التراكيب التالية :

ـــ التركيب الشرطى « إذ شدا .... بالفلوات » .

ـــ والجملة الفعلية ذات الفعل الماضى « ملك السمع والفؤاد بلحن » .

ـــ والجملة الفعلية ذات الفعل المضارع « يفتن الغيد داخل الحجرات » وهى نعت لـ « لحن » .

ـــ والجملة الفعلية ذات الفعل المضارع « يبعث الصوت مرسلا » ،

وأخيراً التركيب الشرطى « فإذا ماغض ... اللهاة » .

وكل هذه التراكيب المعترضة تشير إلى الاستغراق فى الوصف حتى إن النعت يتأخر عن منعوته و يقع بعد ثلاث جمل فعلية وتركيبين شرطيين .

وثمة موضع آخر فيه اعتراض بين النعت والمنعوت بعدة تراكيب ، و يأتى أيضا فى الوصف .

يقول :

وَلَيْلَةٍ ذَاتِ تَهْتَانٍ وَأَنْدِيَةٍ كَأنَّمَا البَرقُ فِيهَا صَارِمٌ سَلِطُ

لَـفَّ الـغَـمَـامُ أَقَـاصِـيـهَـا بِـبُـرْدَتِـهِ وَانْـهَـلَّ فِـى حُـجْـرَتَـيْـهَـا وَابِـلٌ سَـبِـطُ
بَـهْـمَـاءَ لاَ يَـهْـتَـدِى الـسَّـارِى بِـكَـوْكَـبِـهَـا مِـنَ الـغَـمَـامِ، وَلاَ يَبْدو بِـهَـا نَـمَـطُ (١٠٠)

فقد اعترض بين المنعوت « ليلة » فى البيت الأول والمنعوت « بهماء » فى البيت الأخير بثلاث جمل :

- **الأولى :** الجملة الاسمية « كأنما البرق فيها صارم سلط » .
- **والثانية والثالثة :** الجملتان الفعليتان : « لف الغمام أقاصيها ببردته » ، و « أنهل فى حجرتيها وابل سبط » .

والاعتراض فى هذا الموضع يَردُ أيضا فى الوصف مما يجعلنا نجزم بأن اعتراض عدة تراكيب بين النعت ومنعوته لم يات إلا فى غرض الوصف ، و يرجع سبب هذه الظاهرة إلى استغراق الشاعر فى وصف ما يراه .

خامسا : الاعتراض فى الجملة الشرطية :

تتكون الجملة الشرطية من ثلاثة عناصر : أداة الشرط ، وجملة الشرط — وهى التى تلى الأداة — وجملة جواب الشرط .

(١) ومن أبرز مظاهر الاعتراض فى الجملة الشرطية الاعتراض بين جملة الشرط وجملة الجواب بجملة كاملة تأتى فى الغالب حالية .

وعدد مواضع تلك الظاهرة سبعة مواضع .

تقع الجملة المعترضة حالية فى أربعة مواضع من المواضع السبعة ، وتعترض الجملةُ الحالية بين جملة الشرط وجملة الجواب للتأكيد على بيان الحالة .

يقول :

لَـوْلاَ صِـفَـاتُـكَ — وَهْـىَ الـدُّرُّ — مَـا بَـهَـرت
أَبْـيَـاتُـهَـا الـغُـرُّ مِـنْ حُـسْـنٍ وَتَـحْـبِـيرِ (١٠١)

فالجملة الحالية : « وهى الدر » تضيف معنى جديدا إلى المعنى الكائن فى جملة جواب الشرط ، فصفات الممدوح تشبه الدر.. ولولا هذه الصفات ما صارت أبيات هذه القصيدة مشهورة . فحذف الجملة الحالية — هنا — يُفقد البيت جزءا هاما من معناه .

و يتضح ذلك أيضا فى قوله :

إِذَا سَـفَـرَتْ ، وَالـبَـدْرُ لَـيْـلَـةَ تِـمِّـهِ وَلاَحَـا سَـوَاء ، قِـيلَ أَيُّـهُـمَـا الـبَدْرُ (١٠٢)

فالجملة الحالية « والبدر ليلة تمه » تسهم فى إبراز جمال الحبيبة عن طريق المقارنة بينها و بين البدر؛ فهى تشير إلى اكتمال نور البدر وتمامه مما يجعل تفوق المحبوبة عليه دليلاً على مدى حسنها وجمالها .

أما الجملة المعترضة غير الحالية ــ وهي تأتي في ثلاثة مواضع ــ فإمّا أن تجيء للتأكيد على الزمان ، كما في قوله :

يَارَاحلاً ....

إنْ كَانَ يُرْضِيكَ مَا أَلْقَاهُ مِنْ كَمَدٍ فِي الحُبِّ مُذْ غِبْتَ عَنِّي ، فَهْوَ يُرْضِينِي (١٠٣)

فالجملة « مذ غبت عنى » تعترض لبيان أن ما يلقاه من كمد في الحب إنما حدَثَ منذ أن غاب حبيبه عنه ، أي أنها تبرز الزمان وتؤكد عليه .

و « مُذْ » ــ هنا ــ في محل نصب على الظرفية ، والجملة بعدها في محل جر بإضافتها إليها .

و يأتي التأكيدُ على الزمان في هذا البيت أيضا :

وَمَنْ حَدَّثَتْهُ النَّفْسُ بِالغَيِّ بَعْدَمَا تَنَاهَى إِلَيْهِ الرُّشْدُ ــ سَارَ عَلَى بُطْلِ (١٠٤)

فليس كل من تحدثه النفس يسير على بُطْلٍ ... ولكن هو من يكون عارفا بطريق الهداية ، وتحدثه نفسه بالغي .

وقد تعترض الجملة الحالية دون أن يكون لها تأثير في السياق ، كما في قوله :

لَوْ شَامَ بَهْجَتَهَا وَحُسْنَ رُوَائِهَا (فِيمَا أَظُنُّ) لَحَارَ عَقْلُ إِيَاس (١٠٥)

فالجملة المعترضة « فيما أظن » لا تؤدى دورا في سياق البيت ، ولا تضيف شيئا ذا أهمية إلى المعنى .

(٢) الاعتراض بين جملة جواب الشرط المقدَّم وجملة الشرط :

و يأتي هذا الاعتراض بجملة حالية في موضع واحد فقط يقول فيه :

مَاذَا عَلَيْكُمْ وَأَنْتُمْ أَهْلُ بَادِرَةٍ إِذَا تَرَنَّمَ فِيكُمْ شَاعِرٌ فَطِنُ ؟ (١٠٦)

إذ اعترضت الجملة الحالية « وأنتم أهل بادرة » بين جواب الشرط المقدم « ماذا عليكم » وجملة الشرط « إذا ترنم فيكم شاعر فطن » .

وتقديم الجواب ــ هنا ــ يعني التركيز على معناه ، فلا لوم عليهم في أي حال من الأحوال ، ثم كانت الجملة الحالية بمثابة التعليل لما سَبَقَهَا من حُكْمٍ ، فهو يريد أن يقول : لا لوم عليكم لأنكم أهل بادرة .



النتائـج

تتمثل نتائج دراسة ظواهر الاعتراض فى شعر البارودى فيما يلى :

(١) أن الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية سواء أكان بين الفعل والفاعل، أم بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من ناحية ثانية بجملة حالية يأتى بهدف التركيز على وصف الحدث . ويجىء الاعتراض بالجار والمجرور للتأكيد ، وبجملة الشرط للتعليق . أما الاعتراض بالظرف والمضاف إليه فيؤكد على التحديد الزمانى أو المكانى للفعل .

وتعترض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية ثانية جملةُ نداء للتنبيه ، وجملة دعائية لإبراز جسامة الفعل وإظهار المشاعر .

و يعترض بين المفعول الأول والمفعول الثانى الجارُ والمجرور للتأكيد على إثبات الفعل لصاحبه .

(٢) أن الاعتراض بين ركنى الجملة الاسمية ــ المبتدأ والخبرــ بالجار والمجرور فى شطرى البيت يأتى رغبة فى الالتزام بنفس التركيب والمزاوجة بين الصدر والعجُز ، مما يؤدى إلى التطابق الشكلى بينهما . وقد يعترض الجار والمجرور بهدف التحديد و بيان الحالة أو بغرض إظهار البعد المكانى .

(٣) أن الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية بالظرف يؤكد على معنى التحديد الزمانى ، وتكرار الاعتراض فى شطرى البيت يخلق نوعا من الموسيقى القائمة على التماثل فى التركيب بين صدر البيت وعجُزه .

(٤) أن الاعتراض بـ « لا » النافية للجنس واسمها يؤكد على معنى النفى . أما اعتراض النداء فيحقق أمرين :

الأول : الدلالة على تخصيص المنادى بالنداء دون غيره .

والآخر: الرغبة فى استحضار المنادى .

(٥) قد يعترض القسم لتأكيد المعنى وتقويته ، والجملة الاستفهامية للتفخيم والتعظيم ، والشرط للتعليق أو للشك والتقليل .

(٦) أن الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية المنسوخة بإنَّ أو إحدى أخواتها يجىء لتحديد المكان أو لتحديد الشخص ، أو للتخصيص أو للتركيز على بيان علة الحدث .

(٧) أن الاعتراض بالشرط ذى الجواب يعلّق الحدث و يقيّده وهو ذو أهمية فى التركيب بحيث إن حذفه يخل بالمعنى . أما الاعتراض بالشرط غير المحتاج إلى الجواب فيأتى بمثابة النقيض لمعنى الجملة المنسوخة ، وحذفه لا يؤثر فى المعنى ، إذْ يَرِدُ لإبراز التناقض فحسب .

(٨) يعترض القسم بين النعت والمنعوت لتأكيد المعنى ، و يعترض الشرط للتعليق . أما الاعتراض بينهما بعدة تراكيب فيدل على الاستغراق فى الوصف .

(٩) ان الاعتراض بين جملة الشرط وجملة الجواب فى التركيب الشرطى بجملة حالية يؤكد على بيان الحالة ، وقد تكون هذه الجملة الحالية من الأهمية بحيث إذا حُذفت فقد البيتُ جزءا هاما من المعنى ، وقد تعترض دون أن يكون لها أى دور فى السياق ، كما قد تأتى للتركيز على التحديد الزمانى للحدث .



(١) الاعتراض في اللغة يعني الحيلولة دون بلوغ الشيء . فالفعل اعترض يعني « انتَصَبَ وَمَنَعَ وصَارَ عارضًا كالخَشَبَةِ المُنْتَصِبَةِ فِي النَّهرِ والطَّريقِ وَنَحوِها تَمْنَعُ السَّالِكينَ سُلُوكَها . و يقال : اعتَرَضَ الشَّيء دُونَ الشَّيءِ أي حَالَ دُونَهُ » .
وثمة معان أخرى للاعتراض منها الدخول في الباطل والامتناع عن الحق كذلك يقال : اعترض فلان الشيء تكلَّفَهُ .
لسان العرب مادة : عرض ، ص٢٨٨٦ .

(٢) انظر العسكري : كتاب الصناعتين ص ٤٤١ .

(٣) ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ص ٢٧٥ .

(٤) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٢٦٥ .

(٥) الديوان جـ ٢ ص ٥ .

(٦) الديوان جـ ٤ ص ١١ .

(٧) الديوان جـ ٢ ص ١٩٤ .

(٨) الديوان جـ ٣ ص ٣٢٥ .

(٩) الديوان جـ ٣ ص ٥٠٨ .

(١٠) الديوان جـ ١ ص ٢٦٥ .

(١١) الديوان جـ ١ ص ٢١٦ .

(١٢) الديوان جـ ٢ ص ٢٢٢ .

(١٣) الديوان جـ ٢ ص ١٢٥ .

(١٤) الديوان جـ ٢ ص ٢٧٧ . وهذا البيت يرد أيضا في جـ ٣ ص ٢٥٦ .

(١٥) الديوان جـ ٣ ص ٢٥٠ .

(١٦) الديوان جـ ٢ ص ٣٥٤ .

(١٧) الديوان جـ ٣ ص ١٨٧ .

(١٨) الديوان جـ ١ ص ٦٩ .

(١٩) الديوان جـ ٤ ص ١١٩ .

(٢٠) الديوان جـ ٢ ص ٣٠٤ .

(٢١) الديوان جـ ١ ص ٢٥٥ .

(٢٢)   الديوان جـ ٤ ص٨٦ .

(٢٣)   الديوان جـ ٣ ص٥٨٥ .

(٢٤)   الديوان جـ ٣ ص٥٧٤ .

(٢٥)   الديوان جـ ٢ ص٢٤٣ .

(٢٦)   الديوان جـ ٢ ص١٠٨ .

(٢٧)   الديوان جـ ١ ص١٦١ .

(٢٨)   الديوان جـ ١ ص٢٣٩ .

(٢٩)   الديوان جـ ٣ ص١٢٧ .

(٣٠)   الديوان جـ ١ ص٢٤١ .

(٣١)   الديوان جـ ٤ ص١٤١ .

(٣٢)   الديوان جـ ٤ ص١٤١ .

(٣٣)   الديوان جـ ٢ ص١٩٢ .

(٣٤)   الديوان جـ ١ ص١٧٤ .

(٣٥)   الديوان جـ ١ ص١٥٨ .

(٣٦)   الديوان جـ ٢ ص١٠٩ .

(٣٧)   الديوان جـ ٢ ص٢٨ .

(٣٨)   الديوان جـ ٣ ص١٨١ .

(٣٩)   الديوان جـ ١ ص٨١ .

(٤٠)   الديوان جـ ٣ ص٣٢٩ .

(٤١)   الديوان جـ ٤ ص١١٣ .

(٤٢)   الديوان جـ ٣ ص٢٤٢ .

(٤٣)   الديوان جـ ٣ ص١٧ .

(٤٤)   الديوان جـ ١ ص٢٨٣ .

(٤٥)   الديوان جـ ٢ ص٢٢٠ .

(٤٦)   الديوان جـ ١ ص٢٠٧ .

(٤٧)   الديوان جـ ١ ص٢٠٧ .

(٤٨)   الديوان جـ ٢ ص٢٤٢ .

(٤٩)   الديوان جـ ٢ ص١٠٤ .

(٥٠)   الديوان جـ ١ ص١٠١ .

(٥١) الديوان جـ٣ ص٢٣٤ .

(٥٢) الديوان جـ٣ ص٥٩٤ .

(٥٣) الديوان جـ٣ ص٢٣٠ .

(٥٤) الديوان جـ٣ ص١٨٩ .

(٥٥) الديوان جـ١ ص١٥٥ .

(٥٦) الديوان جـ١ ص٢٣٠ .

(٥٧) الديوان جـ١ ص١٦٢ .

(٥٨) الديوان جـ٤ ص١٢٠ .

(٥٩) الديوان جـ١ ص١٦٢ .

(٦٠) الديوان جـ١ ص١٩٥ .

(٦١) الديوان جـ٢ ص٢٩٤ .

(٦٢) الديوان جـ١ ص١٥٧ .

(٦٣) الديوان جـ١ ص٢٠٨ .

(٦٤) الديوان جـ٢ ص٢٠٠ .

(٦٥) الديوان جـ١ ص١٧٢ .

(٦٦) الديوان جـ١ ص٢١١ .

(٦٧) الديوان جـ٣ ص٣٥٨ .

(٦٨) الديوان جـ١ ص ٢٨٥ .

(٦٩) الديوان جـ ٢ ص١٣٨ .

(٧٠) الديوان جـ٤ ص٢٠٤ .

(٧١) الديوان جـ٢ ص٣١٣ .

(٧٢) الديوان جـ٤ ص٣٢ .

(٧٣) الديوان جـ٢ ص١١ .

(٧٤) الديوان جـ٢ ص١٣٩ .

(٧٥) الديوان جـ١ ص١١٨ .

(٧٦) الديوان جـ١ ص١٥٢ .

(٧٧) الديوان جـ٢ ص٥ .

(٧٨) الديوان جـ٢ ص١٨١ .

(٧٩) الديوان جـ٢ ص١٨١ .

(٨٠) الديوان جـ ٢ ص٢٠٢ .

(٨١) الديوان جـ ٢ ص٢٠٣ .

(٨٢) الديوان جـ ٢ ص٣٢٨ .

(٨٣) الديوان جـ ١ ص١٥٢ .

(٨٤) الديوان جـ ٢ ص٢٠٢ .

(٨٥) الديوان جـ٣ ص١٦٨ .

(٨٦) الديوان جـ ٢ ص٢٤٠ .

(٨٧) الديوان جـ ٢ ص١٩ .

(٨٨) انظر: فتح الله سليمان : الجملة الشرطية فى شعر البارودى ، ص١٢٣ ،

(٨٩) الديوان جـ ٢ ص١٢٧ .

(٩٠) الديوان جـ٣ ص٥١٥ .

(٩١) الديوان جـ ١ ص٨٠ .

(٩٢) الديوان جـ ٤ ص٧٨ .

(٩٣) الديوان جـ ٢ ص٣٤٢ .

(٩٤) الديوان جـ٣ ص٢٤٩ .

(٩٥) الديوان جـ ٢ ص٣٧٣ .

(٩٦) الديوان جـ ٢ ص٣٧٤ .

(٩٧) الديوان جـ ٢ ص٢٤٩ .

(٩٨) الديوان جـ٣ ص١٥٥ .

(٩٩) الديوان جـ ١ ص١٤٢ .

(١٠٠) الديوان جـ ٢ ص٢٠٠ ، ص٢٠١

(١٠١) الديوان جـ ٢ ص٣٧ .

(١٠٢) الديوان جـ ٢ ص٦٦ .

(١٠٣) الديوان جـ ٤ ص١٢٦ .

(١٠٤) الديوان جـ٣ ص٨٨ .

(١٠٥) الديوان جـ ٢ ص١٦٤ .

(١٠٦) الديوان جـ ٤ ص٣٣ .

الفصل السادس

التقديم والتأخير

يرتبط النظام اللغوى لأ ية لغة إلى حد كبير بالتكوين النفسي والبيئى والثقافى للأفراد متكلمى هذه اللغة ، بحيث يصبح هذا النظام ــ فى النهاية ــ انعكاسا لطبيعة المجتمع ومزاجه وتركيباته النفسية .

والجملة فى العربية تخضع لنظام معين فى ترتيب مفرداتها . و يقسم النحاة الجملة إلى مسند ومسند إليه ومتعلقات الإسناد .

وإذا كان للجملة فى العربية نظام مثالى فى ترتيبها ، فان هذا النظام ليس مقدسا لا يجوز المساس به ، فثمة تغيرات تطرأ على طريقة الترتيب بحيث يُقَدم عنصر أو يؤخر آخر ، والتقديم والتأخير فى الجملة العربية من المباحث الهامة التى حظيت بعناية كبيرة من قِبَل النحاة والبلاغيين ، وإن غَلَبَ الذوق الجمالى القائم على التحليل اللغوى على تحليلات البلاغيين لها .

و يقسم عبد القاهر الجرجانى التقديم قسمين :

الأول : تقديم يقال إنه على نية التأخير ، و يَعْنِى به كل ما يتقدم و يظل على حكمه الذى عليه ، كما فى الخبر إذا قُدّم على المبتدأ ، والمفعول عندما يتقدّم على الفاعل .

والآخر: تقديم يُراد به نقل الشيء عن حكم إلى حكم وجعله فى باب غير بابه ، فاذا قُلب التركيب « ضربت زيدا » إلى « زيد ضربته » صار « زيد » مرفوعا بالابتداء بعد أن كان مفعولا به (١) .

ورغم أن فى التقديم والتأخير دوافع وأهدافا يعول عليها المنشىء سواء أقصد أم لم يقصد ، فهما لا يصلحان فى كل موقف ، فقد يؤديان إلى غموض المعنى وثقل التركيب والتكلف ، ولذ نرى

البلاغيين – وهم يتحدثون عن شروط فصاحة الكلام – يرفضون التقديم الذى يؤدى إلى اختلال نَظْم الكلام وهو ما يطلقون عليه لفظ « التعقد » أى « ألا يكون الكلام ظاهر الدلالة على المراد به » (٢) ، والكتب البلاغية تمتلىء بالشواهد المتوارثة الدالة على هذا التعقيد اللفظى .

وقد ورد التقديم والتأخير فى ديوان البارودى فى خمسة وتسعمائة موضع ، وهذا يدل على مدى ثراء هذا الجانب عنده .

وأبرز الظواهر التى كانت شائعة عنده تقديم الجار والمجرور والمتعلق بمحذوف يقع خبرا على المبتدأ النكرة ، أو تقديم الجار والمجرور المتعلق بالأفعال على فاعلها ، وكذلك تقديم المفعول به على فاعله أو تقدمه فى صدر جملة . وثمة ظواهر لم تكن تتعدى البيت الواحد عنده مثل تقديم الحال على صاحب الحال .

و ينقسم البحث فى ظواهر التقديم والتأخير فى شعر البارودى إلى ثلاثة أقسام :–

أولا : السمات العامة ، مثل تقديم المفعول به ، وتقديم الحال ، وتقديم المفعول لأجله ، وتقديم الجار والمجرور . . .

ثانيا : السمات الخاصة ، مثل تأخير الفاعل ووقوعه مقطعا للبيت ، وتأخير الفاعل ووقوعه بين المفعول الأول والمفعول به الثانى ، وتأخير المفعول به ووقوعه مقطعا للبيت .

ثالثا : التقديم فى التركيب الشرطى ، و يتمثل فى تقديم الاسم على الفعل .

أولاً : السمات العامة المتعلقة بالتقديم والتأخير :

١ – تقديم المفعول به :

و يرد ذلك فى مائة واثنين وأربعين موضعا .

وتتعدد صور ظاهرة تقديم المفعول به ، وتتعدد تبعا لذلك الأهداف والغايات . ويمكن تقسيم تلك الظاهرة إلى الصورة التالية :–

الصورة الأولى : المفعول به المقدم أعظم شأنا من الفاعل ، كما فى قوله :

فَإِنْ يَكُ فَارَقْتُ الرِّضَا فَلَبَعْدَ مَا
صَحِبْتُ زَمَاناً يُغْضِبُ الحرَّ عَبْدُهُ (٣)

فالمفعول به المقدم « الحر » والفاعل « عبد » .

الصورة الثانية : المفعول به المقدم أشمل من الفاعل كقوله :

قَبِيتَ أُقِيهِ السُّوءَ إِذْ كَانَ صَاحِبِى ... وَأَحْرُسُهُ ، إِنِّى لَدَى الخَوْفِ حَارِسُ
لَدَى مَوْطِنٍ لاَيَصْحَبُ المَرْءَ قَلْبُهُ ... حِذَاراً ، وَلاَتَسْرِى إِلَيْهِ الهَوَاجِسُ (٤)

فالفاعل « قلب » جزء من المفعول « المرء » أى أن المفعول « كل » والفاعل « جزء » .

الصورة الثالثة : المفعول به واقعا فى أسلوب استثناء ، كقوله :

لاَيُدْرِكُ المَجْدَ إلاَّ مَنْ إذَا هَتَفَتْ بِهِ الحَمِيَّةُ هَزَّ الرُّمْحَ وَانْتَصَبَا (٥)

فالتركيب السابق ــ وهو استثناء مفرّغ ــ يقتضى تأخير الفاعل وهو « مَنْ » .

الصورة الرابعة : المفعول به واقعا فى أسلوب استفهام . كما فى قوله :

وَكَيْفَ يَعِى سِرَّ الهَوَى غَيْرُ أهْلِهِ
وَيَعْرِفُ مَعْنَى الشَّوْقِ مَنْ لَمْ يُفَارِقِ (٦)

فتقديم المفعولين فى شطرى البيت « سر الهوى » و« معنى الشوق » يحدث نوعا من التشويق ، ولو قُلب التركيب إلى صورته المثالية هكذا :

وَكَيْفَ يَعِى أهْلُ الهَوَى سِرَّهُ
وَيَعْرِفُ مَنْ لَمْ يُفَارِقْ مَعْنَى الشَّوْقِ

لانتفت منه الإثارة الذهنية التى بالتركيب الأول .

الصورة الخامسة : المفعول به المقدم اسم موصول ، كقوله :

فَأىَّ عَارٍ بِالخُمُولِ عَلَى مَاشَادَه السيف مِنْ فَخْرٍ عَلَى زُحَلِ (٧)

وتقديم المفعول به « أى » ، وهو اسم موصول جاء على هيئة استفهام توبيخى ، يأتى بهدف المبالغة فى وصف العار.

الصورة السادسة : تقديم المفعول به بحيث يؤدى قلب التركيب إلى صورته المثالية إلى إحداث خلل به ، كما فى قوله :

فَقَدْ شَبَّ الهَوَى مَنْ رَامَ نُصْحِى
وَأغْرَى فِى المَحَبَّةِ مَنْ نَهَانِى

و يتضح الخلل عند تحويل التركيب المتمثل فى صدر البيت إلى صورته المثالية كما يلى : « من رام نصحى فقد شب الهوى » ، و يعود هذا الخلل ــ أساسا ــ إلى الانفصال الحادث بين التركيبين : « من رام نصحى » ، و« فقد شب الهوى » ــ رغم وجود الفاء الرابطة ــ بحيث قد يفهم أن « الهوى » فاعل « شبَّ » ، وهو فى الأصل مفعول به ، أما الفاعل فهو « مَنْ » .

الصورة السابعة : تقديم المفعول به فى صدر البيت وعجُزه معا ، مما يؤدى إلى التجانس اللفظى بين شطرى البيت والمزاوجة بينهما ، ويخلق ــ فى النهاية ــ نوعا من الموسيقى قائمة على التماثل فى التركيب بين الصدر والعجُز ، كما فى قوله :

يُـمَـزِّقُ أَسْـتَـارَ الـنَّـوَاظِـرِ بَـرْقُـهُ وَيَـقْـرَعُ أَصْـدَافَ الـمَـسَامِعِ رَعْدُهُ (٩)

فثمة تقابل بين « أستار » ، و« أصداف » من حيث دلالة كل منهما على الإخفاء ، وتقابل ضدى بين « النواظر » ، و« المسامع » ، ثم تقابل آخر بين « برق » و« زعد » . كذلك فصدر البيت وعجُزه يتماثلان تماما فى التركيب ــ بإغفال واو العطف فى أول العجُز ــ إذْ يتكون كل منهما من :ــ

فعل مضارع + مفعول به + مضاف إليه + فاعل + مضاف إليه .

الصورة الثامنة : تقديم المفعولين ، كما فى قوله :

وَلِـى مِـنْ بَـدِيـعِ الـشِّـعْـرِ مَـالَـوْ تَـلَـوْتُـهُ عَـلَى جَـبَـلٍ لأَنْـهَـالَ فِـى الـدَّوِّ رَيْـدُهُ

إِذَا مَـا تَـلاَهُ مُـنْـشِـدٌ فِـى مَـقَـامِـهِ كَفَـى الـقَـوْمَ تَرْجِيعَ الـغِـنَـاءِ نَشِيدُهُ (١٠)

وتتضاءل ــ هنا ــ أهمية الفاعل « نشيد » إلى حد أنه يمكن حذفه دون أنْ يتأثر المعنى ، إذا إن الكلام قَدْ تَمَّ بلفظة « الغناء » ثم زاد « نشيده » اضطرارا لمراعاة القافية .

٢ ــ تقديم الحال على صاحبها :

ويجيء فى موضع واحد هو:

وَأَصْـبَـحْـتُ مَـغْـلُـوبَ الـرَّشَـادِ ، وَقَـلَّـمَـا
يَـعُـودُ رَشِـيـدًا صَـالِحَ الـعَـقْـلِ مَنْ يَغْوَى (١١)

والتقديم ــ هنا ــ يعنى التأكيد على المعنى الذى يبرزه الحال ، دليل ذلك أن الحال قد تعدد ، وأن الحالين « رشيدا » و« صالح العقل » يستلزم أحدهما وجود الآخر لفظا أوتقديرا

٣ ــ تقديم المفعول لأجله على الفاعل :

و يقع ذلك فى موضعين .

يقول فى أحدهما :

وَسُـــسْـــتُ الــوَرَى بــالـعِـدْلِ حَـتَّـى تَـشَـوُّقـاً
إلَـيْـكَ الْـتَـوَى جِـيـدُ الدُّهُورِ القَـدَائِـمِ (١٢)

فـثـمـة تركيز على علة التواء الدهور بالمفعول لأجله « تشوقا » ، وعلى أن هذا الشوق لم يكن إلا « إليك » . و يلاحظ غرابة ورود المفعول لأجله بعد « حَتَّى » .

و يقول فى الموضع الثانى :ـــ

يَـعْـفُـو عَـنِ الـذَّنْـبِ حَـتَّـى يَـسْـتَـوى كَـرَماً
لَـدَيْـه ذُو الـعَـمَـلِ الـمَـبْـرُورِ والـجَـانِـى (١٣)

وفـيـه تـأكـيـد على صـفـة الـكـرم بـاستخدام المفعول لأجله « كرما » ، وعلى مصدر هذا الكرم « لديه » .

و يـعـنـى هـذا أن تـقـديـم المـفـعـول لأجله يبرز سبب الـحدث ، وأن الـجار والمجرور والظرف والمـضـاف إلـيـه ، يـأتـيـان لإظـهـار مصدر الفعل أومنبعه أو اتجاهه . والمعنى أن تساوى ذى العمل المبرور والـجانى عند الله يعود إلى ما يتصف به الله من كرم .

٤ ـــ تقديم المفعول به والمفعول لأجله على الفاعل :

وتأتى هذه الظاهرة فى موضع واحد هو:

فَـــأهْـــمَـــلَ الأرْضَ جَـــرًّا الـــظُّـــلْـــمِ حَـــارِثُـــهَـــا
وَاسْـتَـرْجَـعَ الـمَـالَ خَـوْفَ الـعُـدْمِ تَـاجِـرُهُ (١٤)

فـالمـفـعـول بـه : « الأ رض »ـــفى صدر البيتـــو« المال » فى عجُزه ، والمفعول لأجله : « جرا الـظـلـم »ـــ فى الـصـدر و« خـوفِ الـعدم » فى العجز . وتقديم المفعول به والمفعول لأجله فى شطرى البيت أدى إلى التماثل التركيبى التام إذ إن كل شطر يتكون من :

فعل ماض + مفعول به + مفعول لأجله + فاعل + مضاف إليه .

وهذا التماثل فى التركيب أوجد نوعا من التجانس الموسيقى بين الصدر والعجُز .

كـما أن تقديم المفعول به والمفعول لأجله يدل على أهميتهما ، فالتركيزـــمن حيث المعنىـــعلى « إهمـال الأ رض » و« استـرجـاع المال » ، وهما المعنيان اللذان يبرزهما الفعل والمفعول به فى صدر البيت وعجُزه ، ثم بيان السبب فى كلتا الـحالين بالمفعول لأجله فى كلٍ .

٥ ــ تقديم المفعول به والتمييز على الفاعل .

ويقع ذلك فى موضع واحد هو:

أَرِجُ النَّبَاتِ ، كَأَنَّمَا غَمَرَ الثَّرَى
طِيباً مُرُوُر « الخِضْرِ » بَيْنَ آكَامِهِ (١٥)

وتقدم كل من المفعول به « الثرى » والتميز « طيبا » يثير الذهن للتفكير فى الفاعل .

والفارق بين هذه الظاهرة وسابقتها يكمن فى أن الفاعل فى الأولى ليس ذا أهمية كبيرة ؛ فالمعنى المراد بيانه فيها : أن الأرض أمحلت بسبب الظلم ، وأن المال استُرجع خوف الفقر ، أما فى هذه الظاهرة فالفاعل يضيف الجديد إلى المعنى ، فالذى غمر الثرى طيبا مرورُ الخضر ، فالطيب ــ إذن ــ مبارك ، أى أن ذِكْرَ الفاعل ــ هنا ــ يكسب المعنى مزيةً .

٦ ــ تقديم المفعول به والجار والمجرور:

وترد هذه الظاهرة فى أربعين موضعا .

وتتسم هذه الظاهرة بسمتين أساسيتين :

الأولى : أن تقديم المفعول به يبرز أهميته فى السياق .

الثانية : أن مجيء الجار والمجرور متقدما إنما هو للتفصيل والتوضيح وإزالة الإبهام .

وهاتان السمتان تتضحان فى البيت التالى :ــ

وَلَوْ أَنَّ أَسْبَابَ السِّيَادَةِ بِالغِنَى
لَكَاثَرَ رَبَّ الفَضْلِ بِالمَالِ تَاجِرُ (١٦)

فـ « رب الفضل »ــ وهو المفعول به ــ أعظم مكانة من التاجر ــ وهو الفاعل . و يقوى هذا الاستنتاج ــ هنا ــ تنكير كلمة « تاجر » الذى أفاد التحقير.

أما الجار والمجرور « بالمال » ، وهو مفعول به محول إلى جار ومجرور ، فهو يحدد و يفصِّل ، و بحذفهما يغمض المعنى ، فهل كاثر التاجرُ ربَّ الفضل بالولد أم بالعلم أم بالعافية ...... ؟ و يبرز الحكمين السابقين البيتُ التالى :

قَذَفَتْهَا إِلَى البُطُونِ ظُهُورٌ
وَحَوَتْهَا بَعْدَ الظُّهُورِ بُطُونُ (١٧)

ففي صدر البيت ـــ وهو ما يبرز تلك الظاهرة ـ يقصد بالضمير في « قذفتها » ـــ وهو المفعول به ـ النُّطفة وهي أول مراحل خلق الإنسان وأهمها .

كما أن الجار والمجرور ـــ إلى البطون ـــ يحدد موضع القذف :

إلى الأرض .. إلى الجبال .. إلى أسفل .. إلى أعلى ..

وفي إطار هذه الظاهرة التي قِوامها أربعون بيتا نجد أن هناك عشرين موضعا كان المفعول فيها ضميرا متصلا ـــ كما في البيت السابق ـــ منها اثنا عشر موضعا كان المفعول به الضمير ياء المتكلم ، وهذا يؤكد أن المفعول به ـــ سواء أكان اسما ظاهرا أم ضميرا متصلا ـــ يتقدم لأهميته ، على أن المفعول به إذا كان ضميرا متصلا والفاعل اسما ظاهرا وجب تأخير الفاعل .

٧ ـــ تقديم المفعول به والحال والجار والمجرور على الفاعل :

ويرد في موضع واحد وهو:

فَلَيْسَ يَجْنِي ثِمَارَ الفَوْزِ يَانِعَةً
مِنْ جَنَّةِ العِلْمِ إلاَّ صَادِقُ الهِمَمِ (١٨)

والبيت ـــ بوصفه أسلوب قصر ـــ يقصر جنى ثمار الفوز وهي يانعة على صادق الهمم . ومغزى التقديم ـــ هنا ـــ انه يؤكد على الجنى ويبين حاله وطبيعته ، لذلك كان تقديم المفعول به « ثمار » ، والحال « يانعة » ، والجار والمجرور « من جنة .. » ، كما أن تأخير الفاعل يحدث نوعا من التشويق .

٨ ـــ تقديم المفعول به والظرف والمضاف إليه على الفاعل :

ويجيء في ستة مواضع .

ويتقدم المفعول به ـــ في هذه الظاهرة لأهميته ، أما الظرف والمضاف إليه فتقديمهما قد يكون للتأكيد على التحديد الزمني ، كما في قوله :

رَدَّ الصِّبَا بَعْدَ شَيْبِ اللِّمَّةِ الغَزَلُ
وَرَاحَ بِالجِدِّ مَا يَأْتِي بِهِ الهَزَلُ (١٩)

فثمة تقديم للمفعول به « الصبا » ، إذ إن معنى رد الصبا هو الأكثر أهمية من بيان أن مَارَدَّ هذا الصبا هو الغزل . أما الظرف والمضاف إليه « بعد شيب اللمة » فتقديمهما يشير إلى التركيز على زمن الحدث .

كذلك قد يؤكد الظرف والمضاف إليه على التحديد المكانى ، كما فى قوله :

وَإِنِّى أمرُؤٌ لاَأشتكين لِصَوْلَةٍ
وَإِنْ شَدَّ سَاقِى دُونَ مَسْعَاىَ قِدُّهُ (٢٠)

أى : قبل الوصول إلى مسعاى .

٩ ـ تقديم الظرف والمضاف إليه وجملة الشرط :

و يَرِدُ ذلك فى موضع واحد هو:ـ

يُرَافِقُنِى عِنْدَ الخُطُوبِ إِذَا عَرَتْ
جَوَادٌ ، وَسَيْفٌ صَارِمٌ ، وَجَفِيرُ (٢١)

هنا يضاف إلى التحديد الزمنى فى قوله « عند الخطوب » التعليق الشرطى باستخدام جملة الشرط « إذا عرت » .

والتركيب : يرافقنى عند الخطوب إذا عرت .. جواد ....

يُكَوِّنُ تركيبا شرطيا كاملا ، وبإرجاع عناصره إلى صورتها المثالية ، تصبح كما يلى :

إذا عرت الخطوب يرافقنى عندها جواد ....

أما هذا التشابك بين العناصر فيدل على أن الأهمية تتوزع بينها جميعا ، بحيث لا يمتاز عنصر من آخر .

١٠ ـ تقديم الجار والمجرور وجملة الشرط :

و يأتى هذا فى موضع واحد هو:ـ

يَكْفِيكَ مِنْهُ إِذَا أَحَسَّ بِنَبْأَةٍ شَدٌّ كَمَعْمَعَةِ الأَبَاءِ المُوقَدِ (٢٢)

فالجار والضمير الذى فى محل جر « منه » يشيران إلى تحديد المصدر ، فالكفاية هى من الحصان ، الذى يتحدث عنه ، لا من غيره ، والشرط يفيد التعليق .

١١ ـ تقديم الظرف والمضاف إليه على الفاعل :

ويجيء ذلك فى سبعة وثلاثين موضعا .

وتقديم الظرف والمضاف إليه فى هذه الظاهرة ذو هدفين :

أما التركيز على الحالة المكانية ، وإما التركيز على الحالة الزمانية .

و يوضح الهدفَ الأول قولُه :

وَتَـــرَنَّـــمَــــتْ فَـــوْقَ الأَرَاكِ حَـــمَـــامَـــةٌ
تَـــصِـــفُ بِـــلِـــسَـــانِ صَـــبٌّ مُـــولَـــعِ(٢٣)

فالظرف والمضاف إليه « فوق الأراك » يبرزان مكان الترنم . و يُظهر الهدفَ الآخر قولهُ

وَكَـيْـفَ تَـلَـذُّ بَـعْـدَ الـشَّـيْـبِ نَـفْـسِـى ؟
وَفِـى اللَّـذَّاتِ إنْ سَـنَـحَـتْ عَـذَابِـى (٢٤)

إذ حَدَّدَ الظرفُ والمضاف إليه « بعد الشيب » زمان الحدث . إذن يمكن القول إن التقديم فى هذه الظاهرة يكون بغرض إظهار البعد المكانى أو البعد الزمانى للحدث .

١٢ ـــ تقديم الظرف والحال والجار والمجرور على الفاعل :

و يَرِدُ ذلك فى موضع واحد هو:

وَكَـيْـفَ يَـعِـيـشُ الدَّهْرَ خِلْواً مِنَ الأَسَى
سَـقِـيمٌ يُـغَـادَى بِـالـهُـمُـوم وَ يُطْرَقُ (٢٥)

إذا تـقـدم الـظـرف « الدهر » ، والـحال « خلوا » ، والجار والمجرور « من الأسى » ، وتقديم هذه العناصر يعنى التركيز على مابها من معان والتنبيه إليها .

١٣ ـــ تقديم الجار والمجرور:

وعدد مواضع هذه الظاهرة خمسمائة واثنان وثلاثون موضعا .

و يلفت النظر فى ظاهرة تقديم الجار والمجرور الكثرة العددية لتلك الظاهرة وشيوعها عند البارودى . يقول :

زَهَـتِ الـقُـلُـوبُ بِـنُـورِ حِـكْـمَـتِـهِ   وَتَـعَـطَّـرَتْ بِـالـذِّكْـرِ أَفْـوَاهُ (٢٦)

وتقديم الجار والمجرور ـــ فى عجز البيت ـــ يؤكد أن الذكر هو مصدر العطر، وأن هذه الأفواه لم تتعطر بشىء غيره ، خاصة أن المقصود بالذِّكر ذكر الله تعالى .

وقد يشير الجار والمجرور إلى التحديد المكانى ، كما فى قوله :

وَكَيْفَ أَكْتُمُ أَشْوَاقِى ....
أمْ كَيْفَ أسْلُوَلى قلبٌ إذَا التَهَبَتْ بالأفْقِ لَمْعَةُ بَرْقٍ كَادَ يَلْتَهِبُ ؟ (٢٧)

وقد يتصل بحرف الجر ضمير، كما فى قوله :ـ

هَيْفَاء مَالَ بِهَا النَّعِيمُ ، فَخَطْوُهَا دُونَ القَطَاةِ ، وَنُطْقُهَا إيمَاء (٢٨)

وقد يكون هذا الضمير ضمير المتكلم ، كما فى قوله :ـ

يَارَبُّ ! طَالَ بِى شَوْقِى إلَى وَطَنِى
فَاحْلُل وِثَاقِى ، وَألْحِقْنِى بِأشْبَاهِى (٢٩)

فالجار والمجرور ـ فى الموضعين ـ مؤكد للمعنى .

وقد يتعدد الجار والمجرور للتأكيد والتجديد والتفصيل ، كما فى قوله :

فَخَلِّ هَذَا ، وَخُذْ فِى وَصْفِ غَانِيَةٍ
سَرَتْ بِحُلْوَانَ فِى قَلْبِى سَوَارِيهَا (٣٠)

١٤ ـ تقديم الجار والمجرور والمفعول به :

وعدد مواضع هذه الظاهرة عشرة مواضع .

و يسترعى الانتباه فى هذه الظاهرة أربعة أمور :

الأول : انه لم يَرِدْ اسم مجرور بعد حرف الجر فى كل هذه المواضع ، بل ورد ضمير مبنى فى محل جر .

والثانى : أن خمسة ضمائر من العشرة هى ضمير المتكلم الذى يعود إلى الشاعر .

والثالث : أن استخدام ضمير المتكلم فى هذه المواضع الخمسة لم يأت إلا فى الفخر .

والرابع : أنه لم يُستخدم فى المواضع التى كان فيها الضمير للمتكلم إلا الفعل « أبَى » الذى يلائم تماما غرض الفخر . يقول :

وَكَمْ مِنْ يَدٍ لِلَّهِ عِنْدِى وَنِعْمَةٍ يَعَضُّ عَلَيْهَا كَفَّهُ الحَاسِدُ الوَغْدُ (٣١)

و يقول :

مَـاتُـوا كِـرَامـاً ، وَأَبْـقَـوْا لِلـعُـلاَ أَثَـراً　　　نَالَتْ بِهِ شَرَفَ الحُرِّيَّةِ الأَمَمُ (٣٢)

فـفـى هذين الموضعين نلاحظ أن الجار والمجرور يأتى لتأكيد المعنى وتقويته ، كما أن المفعول به يتقدم لأهميته .

أما المواضع التى كان فيها الضمير المتصل بحرف الجر للمتكلم فهى :

أَبَـتْ لِـىَ حَـمْـلَ الـضَّـيْمِ نَفْسٌ أَبِيَّـةٌ　　　وَقَـلْـبٌ إِذَا سِـيـمَ الأَذَى شَـبَّ وَقْدُهُ (٣٣)

وقوله :

وَإِنـى امْرُوءٌ تَـأبُى لِى الضَّـيْـمَ صَوْلَـةٌ　　　مَـوَاقِـعُـهَـا فِى كُلِّ مُعْتَرَكٍ حُمْرُ (٣٤)

والبيت التالى :

تـأبَـى لِـىَ الـضَّـيْـمَ نَـفْـسٌ حُـرَّةٌ وَ يَـدٌ　　　أَطَـاعَـهـا الـمُرْهَـفَـانِ السَّيْفُ وَالقَلَمُ (٣٥)

وهذا البيت :

يَـأبَـى لِـىَ الـغَـىَّ قَـلْـبٌ لاَيَـمِـيـلُ بِـهِ
عَـنْ شِـرْعَـةِ الـمَـجْـدِ سِحْرُ الأَعْيُنِ النُّجُلِ (٣٦)

وهذا أيضا :

فَـاطْـلُـبْ لِـنَـفْـسِكَ غَـيْـرِى ، إِنَّـنِـى رَجُـلٌ
يـأبَـى لِـىَ الـغَـدْرَ أَخْـوَالٌ وَأَعْـمَـامُ(٣٧)

فـفـى هـذه المـواضـع الـخـمـسة نلاحظ أن المفعول به المقدم هو « الضيم » فى ثلاثة الأبيات الأولى ، و« الغى » فى البيت الرابع ، و« الغدر » فى البيت الخامس ، وأن الفاعل على الترتيب : « نفس » ، و« صولة » ، و« نفس » ، و« قلب » ، و« أخوال » . فالمفعول به المقدم مما تعافه النفوس ، والفاعل ذو شأن .

إذن يمكن الجزم بأنه إذا كان تقديم الجار والمجرور ـ هنا ـ للتأكيد فان تقديم المفعول به للتحقير .

١٥ ــ تقديم الجار والمجرور والمفعول لأجله على الفاعل :

و يأتى فى موضع واحد هو:ــ

رَجَعَ الخِدِيو لِمِصْرِهِ   وَأَتَتْ طَلائِعُ نَصْرِهِ
وَتَهَلَّلَتْ بِقُدُومِهِ   فَرَحاً أسِرَّةُ عَصْرِهِ(٣٨)

فالمراد إثبات قدوم الخديو والتأكيد على معنى الفرح بعودته ، والمعنيان يبرزهما الجار والمجرور والمفعول لأجله .

١٦ ــ تقديم الجار والمجرور فى الجملة المبينة للمجهول :

و يرد فى ستة مواضع .

و يهدف تقديم الجار والمجرور فى هذه الظاهرة إلى التنبيه إلى المعنى الذى يبرزه هذا التقديم ، و يتضح ذلك فى قوله :

وَهَلْ فِى التَّحَلِّى بِالكُنَى مِنْ فَضِيلَةٍ
إذَا لَمْ تُزَيَّنْ بِالفَعَالِ الطَّبَائِعُ ؟ (٣٩)

فهو ينبه إلى أن التزين لا يكون إلا بالفعال الحميدة .

و يقول عن الخمر:

تُزَفُّ بِألْحَانِ المَثَانِى كُئُوسُهَا
كَمَا زُفَّتِ الحَسْنَاء بِالطَّبْلِ وَالزَّمْرِ(٤٠)

يؤكد على أن زف الكئوس إلى شاربى الخمر لا يتم إلا بألحان المثانى .

ثانيا : السمات الخاصة المتعلقة بالتقديم والتأخير:

يتسم ديوان البارودى بسمات خاصة فى التقديم والتأخير، تأتى فى معظمها تحقيقا لغايات جمالية أو خاصة بالمعنى أو للحفاظ على قافية البيت ، أو للتشويق ، أو الاختصاص . وقد يؤدى هذا التقديم والتأخير إلى خلل فى التركيب ناتج عن سوء ترتيب لعناصر البيت . ومن أبرز تلك السمات :ــ

١ ـ تأخير الفاعل ووقوعه مقطعا للبيت :

يقول :

تَكَنَّفْنَ تِمْثَالاً مِنَ الحُسْنِ رَائِعاً
يُجَنُّ جُنُوناً عِنْدَ رُؤْيَتِهِ العَقْلُ(٤١)

تأخر الفاعل « العقل » وتقدم المفعول المطلق « جنونا » ، والظرف والمضاف إليه « عند رؤيته » ، ووقع الفاعل مقطعا للبيت .

وهدف التأخير ــ هنا ــ التركيز على معانى العناصر التى تقدمت ، والحفاظ على القافية . وربما يكونُ تأخير الفاعل « العقل » دلالة على تأخره فى العمل عند الجنون ، أى أن ثمة علاقة بين تأخر الفاعل ــ فى السياق ــ والتأخير الفعلى عند الجنون .

٢ ـ تأخير الفاعل ووقوعه بين المفعول الأول والمفعول الثانى :

يقول :

فَأَلْبَسَتْ يَاسَمِينَ الخَدِّ خَجْلَتُهُ
وَرْداً جَنِيّاً ، جَنَاهُ رَائِدُ المُقَلِ(٤٢)

أى : فألبست خجلتُهُ ياسمينَ الخد وردًا .

وتقدَّم المفعول به الأول « ياسمين الخد » لأنه أحق بالانتباه .

٣ ـ تأخير المفعول به فى الجملة الطلبية ووقوعه مقطعا للبيت :

يقول :

أَيُّهَا الظَّالِمُ ! هَبْ لِى   مَرَّةً مِنْكَ العَدَالَةْ(٤٣)

وتأخير المفعول به « العدالة » يأتى بغرض المحافظة على القافية . وربما يكون تأخير « العدالة » فى السياق مرتبطا بتأخير تحققها عند هذا الظالم . أى أن الواقع اللغوى يشير إلى الواقع الحياتى .

٤ ـ تقديم المفعول به على اسم الفاعل الذى يعمل عمل فعله :

يقول :

كَفَلَ الشَّقَاء لِمَنْ أَنَاخَ بِرَبْعِهِ وَكَفَى ابْنَ آدَمَ بِالمَصَائِبِ كَافِلاً (٤٤)

أى : « وكفى بالمصائب كافلا ابن آدم » .

وتقديم المفعول به « ابن » على اسم الفاعل الذى يعمل عمل فعله « كافلا » الذى يقع مقطعا للبيت أدى إلى سوء فى الترتيب .

٥ ـ تقديم الجار والمجرور فى أسلوب القصر :

و يأتى ذلك فى ثمانية مواضع .

يقول :

إِلَيْكِ اسْتَثَرْتُ العَيْنَ مَحْلُولَةَ العُرَا
وَفِيكِ رَعَيْتُ النَّجْمَ رَعْيَ السَّوَائِمِ (٤٥)

وطريقة القصر فى شطرى البيت تقديم الجار والمجرور أى تقديم ما حقه التأخير فى قوليه « إليك استثرت » ، « فيك رعيت » مما يؤدى إلى القصر أو الاختصاص ، أى من أجل حبيبته وحدها استثار العين . . . و بسببها فقط رعى النجم رعى السوائم .

و يقول :

إِلَى اللهِ أَشْكُو نَظْرَةً مَا تَجَاوَزَتْ
حِمَى العَيْنِ حَتَّى أَوْرَدَتْنِي المَهَاوِيَا (٤٦)

فتقديم الجار والمجرور « إلى الله » يفيد قصر بث الشكوى على الله ، واختصاص الله وحده بالشكوى دون أحد سواه .

٦ ـ تقديم الخبر فى الجملة الاسمية :

يقول عن البحر :

قَلِيلٌ عَلَى عَهْدِ الإِخَاءِ ثَبَاتُهُ
فَأَسْفَلُهُ عَالٍ ، وَعَالِيهِ سَافِلُ (٤٧)

أى « ثباته على عهد الإخاء قليل » . وتقديم الخبر « قليل » يعنى التنبيه إلى ما يحمله من معان ، فهو يريد التنبيه إلى قله ثبات البحر ، لا إلى وجود الثبات ، ولو عكس وقال : « ثباته على عهد الإخاء قليل » لكان التركيز على وجود الثبات لا على قلته .

٧ ــ تأخير الخبر والإتيان به بعد أربعة أبيات :

يقول :

فَمَا رَوْضَةٌ غَنَّاء بَاكَرَهَا الحَيَا ... بِأَوْطَفَ سَاجٍ ، أَشْعَلَ البَرْقَ سَاجِمِ (٤٨)
يَضُوعُ نَشْرُ العَبِيرِ ، فَتَغْتَدِى ... تَقَاسَمُهُ فِينَا أَكُفُّ النَّوَاسِمِ
إِذَا الشَّمْسُ لاَحَتْ مِنْ خِلاَلِ ظِلاَلِهَا ... عَلَى الأَرْضِ ، لاَحَتْ مِثْلَ دُورِ الدَّرَاهِمِ
يَقِيلُ بِهَا سِرْبُ المَهَا وَهْوَ آمِنٌ ... فَمِنْ أَرْبَدَ سَاجٍ ، وَأَحْوَرَ بَاغِمِ
بِأَلْطَفَ مِنْ أَخْلاَقِهِمْ وَصِفَاتِهِمْ ... إِذَا العُودُ ضَمَّتْهُ أَكُفُّ العَوَاجِمِ (٤٩)

والجملة هى « فما روضة .. بألطف » . و« ما » نافية ، والباء فى « بألطف » زائدة .

وتأخير الخبر بهذه الصورة ، ووقوع هذه التراكيب المتعددة بين المبتدأ وخبره ينسيان المرء أن ثمة خبرا ينبغى انتظاره .

٨ ــ تأخير مقول القول والإتيان به بعد خمسة أبيات :

يقول :

أَقُولُ ، لِركْبٍ مُذْ لِجِينَ ، هَفَتْ بِهِمْ ... رِيَاحُ الكَرَى ، مِيلِ الطُّلَى وَالعَمَائِمِ (٥٠)
تَجِدُّ بِهِمْ كُومُ المَهَارِى لَوَاغِبًا ... عَلَى مَا تَرَاهُ ، دَامِيَاتِ المَنَاسِمِ
تُصِيخُ إِلَى رَجْعِ الحُدَاءِ ، كَأَنَّهَا ... تَحِنُّ إِلَى (إِلْف) قَدِيمٍ مُصَارِمِ
وَ يَلحَقُهَا مِنْ رَوْعَةِ السَّوْطِ جِنَّةٌ ... فَتَمْرُقُ شُعْثاً مِنْ فِجَاجِ المَخَارِمِ
لَهُنَّ إِلَى الحَادِى التِفَاتَةُ وَامِقٍ ... فَمِنْ رَازِحٍ مُعْىٍ ، وَآخَرَ رَازِمِ
أَلاَ أَيُّهَا الرَّكْبُ الَّذِى خَامَرَ السُّرَى ... بِكُلِّ فَتًى لِلْبَيْنِ أَغْبَرَ سَاهِمِ (٥١)
قِفَا بِى قَلِيلاً ، وَانْظُرا بِى ، أَشْتَفِى ... بِلَثْمِ الحَصَى بَيْنَ اللِّوَى فَالتَّعَائِمِ

فقوله « ألا أيها الركب ... قفا بى ... » هو مقول القول فى البيت الأول :

وهذا التأخير يجعل المتلقى يستغرق فى الأبيات والتراكيب الواردة بين القول ومقوله، وينسى أن هناك مقولا للقول.

وهذه الظاهرة ـ هى وسابقتها ـ تدلان على حضور ذهن الشاعر وتيقظه، فرغم كثرة التراكيب المعترضة، سواء بين المبتدأ وخبره أم بين القول ومقوله، إلا أنه كان منتبها للبنية النحوية فى السياق الشعرى.

٩ ـ تقديم المتعلقات وتأخيرها يؤدى إلى ثقل فى التركيب :

يقول :

صَوارِخُ، لاَيَهْدَ أنَ إلاَّ مَعَ الضَّحَا مِنَ الشَّر، فِى بَيْتٍ مِنَ الخَيْرِ مِمْحَالِ (٥٢)

فـ « من الشر » متعلق بـ « صوارخ » ، و« فى بيت » متعلق بها أيضا . و« من الخير » متعلق بـ « بيت » و« ممحال » نعت له . وترتيب البيت : « صوارخ من الشر، فى بيت ممحال من الخير، لايهدأن إلا مع الضحايا » (٥٣) .

١٠ ـ التقديم والتأخير فى التعبير الجاهز :

يقول :

فَهْوَ بِهَا مُجْتَمِعٌ شَمْلُهُ إنْ أَصْدَرَ القَوْلَ بِهَا أوْرَدَا (٥٤)

فحدث قلب فى التعبير الجاهز « إذا أورد أمرا أصدره » أى إن بدأ أمرا أتمه (٥٥) .

ثالثا : التقديم فى التركيب الشرطى :

تقديم الاسم على الفعل :

تعد قضية تقديم الاسم على الفعل فى التركيب الشرطى من القضايا الجديرة بالبحث والدراسة، ذلك أن ثمة خلافا حول ولاية الفعل أداة الشرط، فمنهم من يرى « أن حروف الجزاء يقبح أن تتقدم الأسماء فيها الأفعال » (٥٦)، لأن هذه الحروف قد يفارقها الجزاء فتتحول إلى أدوات استفهام أو إلى أسماء موصولة .

وتستثنى من أدوات الشرط « إنْ » ؛ لأنها أمّ أدوات الشرط ولأنه لايفارقها الجزاء خلافا لبقية أخواتها ، تماما كما هو الحال فى حروف الاستفهام ، إذ إنه يقبح أن يليها الاسم إذا ورد الفعل بعده فيما عدا همزة الاستفهام لأنها الأصل فيه (٥٧) .

ويرى البعض أن هناك فعلا محذوفا يفسره الفعل الظاهر بعد الفاعل . ونرى أنه ليس ثمة حذف ، وإنما تقديم للاسم على الفعل ، ونقول ذلك محتكمين إلى السياق حتى لا نلجأ إلى التأويلات والتفسيرات التى قد يبدو فيها شىء من التكلف .

وتقديم الاسم على الفعل فى التركيب الشرطى ـ كما وَرَدَ عند البارودى ـ ذو وجهين :

الوجه الأول : تقديم الاسم على الفعل فى جملة الشرط المتصدرة للتركيب الشرطى .

الوجه الثانى : تقديم الاسم على الفعل فى جملة الشرط المسبوقة بجملة الجواب .

الوجه الأول للظاهرة : وَرَدَ فى أربعة وأربعين موضعا فى ثلاث الصور التالية :

الصورة الأولى : وتقع فى أربعة عشر موضعا ، وهى كالآتى :ـ

أداة الشرط + جملة الشرط (مبدوءة باسم + فعل ماض) + جملة الجواب (مبدءوة بفعل ماض)

الصورة الثانية : وترد فى موضع واحد ، وهى كما يلى :ـ

أداة الشرط + جملة الشرط (مبدوءة باسم + فعل ماض) + جملة الجواب (مبدوءة بفعل مضارع)

الصورة الثالثة : وقوامها ثمانية وعشرون موضعا ، وتركيبها :

أداة الشرط + جملة الشرط (مبدوءة باسم + فعل ماض) + جملة الجواب (مقرونة بالفاء)

وتأتى اسمية ، وطلبية ، ومبدوءة بـ « ما » النافية ، ولا « النافية » ، وليس .

ويمثل الصورة الأولى البيتُ التالى :ـ

إذَا الـمَرء لَمْ يَنْهَضْ لِمَا فِيه مَجْدُه ... قَضَى وَهُوَ كَلٌّ فِى خُدُورِ العَوَاتِقِ (٥٨)

وتتضح الصورة الثانية فى قوله :

إنَّا إذَا مـا الـحَرْبُ شَبَّ سَعِيرُهَا ... نَحْمِى النَّزِيلَ ، وَنَمْنَعُ الجيرَانَا (٥٩)

أما الصورة الثالثة فمثالها البيت :

إذَا القَلْبُ لَمْ يَنْصُرْكَ فِى كُلِّ مَوْطِنٍ   فَمَا السَّيْفُ إلاَّ آلَةٌ حَمْلُهَا إدٌّ(٦٠)

ونلاحظ فى كل الصور السابقة تقدم الاسم على الفعل ، وقد ورد هذا فى أربعة وأربعين موضعا ، وتنوعت جمل الجواب ، فهى فعلية فعلها ماض ، وفعلية فعلها مضارع ، ومقرونة بالفاء .

وتقديم الاسم على الفعل يعنى أن الاسم المقدم ذو أهمية خاصة عند الشاعر حتى إنه يقدمه على الفعل ، فالاسم وما يرتبط به من معانٍ أكثر أهمية من الفعل . كما أن البدء بالاسم يثير الذهن و يلفت الانتباه .

وتتضح لنا الفكرة السابقة إذا قارنا بين التركيبين التاليين :

ــ إذا القلب .... لم ينصرك .

ــ إذا لم ينصرك ..... القلب .

فعندما قُلب التركيب فتأخر الاسم وتقدم الفعل صار المعنى خاليا من التأكيد ، وأصبح معنى عاديا يمضى دون أن يترك أثرا فى نفس متلقيه . و يتضح الفرق بين المعنيين إذا توقف الكلامُ عند الاسم فى الجملة الأولى ، وعند الفعل فى الجملة الثانية ، ففى التركيب الأول هناك تشو يق أحدثه البدء بالاسم وتقديمه على الفعل ، مما أثار الاهتمام وجعل المتلقى منتظرا ما يرتبط بهذا الاسم من أحكام ومعان

أما فى التركيب الثانى فيقل فيه عنصر التشو يق ، فإطلاق الفعل وحده لم يُحْدِث الإثارة الذهنية التى أحدثها تقديم الاسم .

الوجه الثانى للظاهرة : وفيها يتقدم الاسم على الفعل فى جملة الشرط المسبوقة بجملة الجواب .

و يأتى هذا فى خمسة عشر موضعا .

ويمثل هذا الوجهَ من الظاهرة هذا البيتُ :

لاَتَغْفُلَنَّ إذَا الْمُنِيَّةُ عَرَضَتْ   فَإِنَّمَا العَيْشُ فِى هَذَا الوَرَى لَقْطُ (٦١)

و يتفق وجها الظاهرة فى تقدم الاسم على الفعل فى جملة الشرط ومغزى التقدم فى كلا الوجهين واحد ، ويختلفان فى أن هذا الوجه ينفرد بأن جملة الجواب قد تقدمت على جملة الشرط مما يعنى أن المعنى فيها هو الأهم لدى الشاعر لذا يقدمها ثم يقيدها بجملة الشرط .

النتـــائج

يمكن إجمال النتائج العامة للتقديم والتأخير فيما يلي :ـ

١ ـ قد يتقدم المفعول لأنه أعظم شأنا من الفاعل ، أو لأنه أشمل منه ، أو لوقوعه فى أسلوب استثناء ، أو فى أسلوب استفهام . وقد يتقدم المفعول به لأنه اسم موصول وتقديمه يأتى بغرض المبالغة فى الوصف ، كما قد يتقدم لأن تأخيره يؤدى إلى حدوث خلل فى التركيب . وقد يكون تقديمه ضروريا لتحقيق التجانس اللفظى بين شطرى البيت والمزواجة بينهما .

أما عند تقديم المفعولين على الفاعل فإن دور الفاعل يقل وأهميته تتضاءل بحيث إن المعنى لا يتأثر بحذفه .

٢ ـ يأتى تقديم الحال للتأكيد على المعنى الذى يبرزه هذا الحال ، أما تقديم المفعول لأجله فيعنى التركيز على الحدث .

و يتقدم المفعول به والمفعول لأجله معا فى صدر البيت وعجزه فيتحقق ـ إضافة إلى أهمية المقدَّم ـ التجانس بين الصدر والعجُز .

٣ ـ أن تقديم المفعول به والجار والمجرور معا يجىء لأهمية أولهما ، ولأن تقديم الثانى يؤدى إلى التفصيل والتوضيح . أما إذا عُكس ترتيبهما بحيث يَرِدُ الجار والمجرور أولا ثم المفعول به ثانيا فهذا يعنى إفادة التأكيد الذى يحققه الجار والمجرور والتحقير الذى يبرزه المفعول به المقدم . أما تقديم الجار والمجرور وحدهما فقد يُراد به بيان مصدر الحدث ، أو الإشارة إلى التحديد المكانى . وقد يتقدم الجار والمجرور فى أسلوب القصر فيفيد الاختصاص . و يتعدد الجار والمجرور فى السياق بغرض التحديد والتفصيل .

٤ ـ يأتى تقديم التمييز بهدف التركيز على معناه ، أما تقديم الظرف فيجىء للتأكيد إما على التحديد الزمنى ، وإما على التحديد المكانى .

٥ ـ أن تأخير الفاعل ووقوعه مقطعا للبيت يعنى التركيز على معانى العناصر التى تقدمت والمحافظة على القافية فى القصيدة . أما تأخير المفعول به و وقوعه مقطعا للبيت فيأتى بغرض المحافظة على القافية .

٦ ـ أن تأخير خبر المبتدأ وتأخير مقول القول بصورة لافتة يجعل المتلقى ينسى أن ثمة خبرا أو مقولا للقول عليه انتظارهما ، إلا أن هذا يعنى حضور ذهن المرسِل وتيقظه ، إذ رغم ما اعترض من تراكيب سواء أكانت بين المبتدأ والخبر أم بين القول ومقوله ، فهو يقظ لطبيعة التركيب ، وعلى وعى بماهية البنية النحوية للأبيات وإن طالت .

٧ـــ قد يؤدى تقديم المتعلقات وتأخيرها إلى ثقل فى التركيب .

٨ـــ أن تـقديم الاسم على الفعل فى جملة الشرط يعنى أن الاسم المقدَّم ذو أهمية خاصة ، كما أن البدء بالاسم يحدث نوعا من التشو يق .



(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص٨٢ .

(٢) الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ص٥ ، وانظر : ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص١٠١ .

(٣) الديوان جـ١ ص١٩٢ .

(٤) الديوان جـ٢ ص١٦٩ .

(٥) الديوان جـ١ ص١١٦ .

(٦) الديوان جـ٢ ص٣٥٩ .

(٧) الديوان جـ٣ ص٢٤ .

(٨) الديوان جـ٤ ص٥٧ .

(٩) الديوان جـ١ ص١٩٥ .

(١٠) الديوان جـ١ ص٢٣١ .

(١١) الديوان جـ٤ ص١٩٣ .

(١٢) الديوان جـ٣ ص٣٠٧ .

(١٣) الديوان جـ٤ ص١٤٩ .

(١٤) الديوان جـ٢ ص١٤٣ .

(١٥) الديوان جـ٣ ص٥٧١ .

(١٦) الديوان جـ٢ ص٩٨ .

(١٧) الديوان جـ٤ ص١٢١ .

(١٨) الديوان جـ٣ ص٢٦٣ .

(١٩) الديوان جـ٣ ص١٥١ .

(٢٠) الديوان جـ١ ص١٩٣ .

(٢١) الديوان جـ٢ ص٢٠ .

(٢٢) الديوان جـ١ ص٢٠١ .

(٢٣) الديوان جـ٢ ص٢٥٣ .

(٢٤) الديوان جـ١ ص١٠١ .

(٢٥) الديوان جـ٢ ص٣٥٦ .

(٢٦) الديوان جـ٤ ص١٨٢ .

(٢٧) الديوان جـ١ ص١١١ .

(٢٨) الديوان جـ١ ص٦٦ .

(٢٩) الديوان جـ٤ ص١٨٠ .

(٣٠) الديوان جـ٤ ص١٦٦ .

(٣١) الديوان جـ١ ص٢١٣ .

(٣٢) الديوان جـ٣ ص٥٤٠ .

(٣٣) الديوان جـ١ ص١٩٣ .

(٣٤) الديوان جـ٢ ص١٤٩ .

(٣٥) الديوان جـ٣ ص٥٣٦ .

(٣٦) الديوان جـ٣ ص٦ .

(٣٧) الديوان جـ٣ ص٤٦٩ .

(٣٨) الديوان جـ٢ ص١٢٣ .

(٣٩) الديوان جـ٢ ص٢٢١ .

(٤٠) الديوان جـ٢ ص١٢٩ .

(٤١) الديوان جـ٣ ص٤٧ .

(٤٢) الديوان جـ٣ ص٢٢٧ .

(٤٣) الديوان جـ٣ ص١٩٤ .

(٤٤) الديوان جـ٣ ص٢١٠ .

(٤٥) الديوان جـ٣ ص ٢٩٠ .

(٤٦) الديوان جـ٤ ص٢٢٠ .

(٤٧) الديوان جـ٣ ص١٨٧ .

(٤٨) الديوان جـ٣ ص٣١٠ .

(٤٩) الديوان جـ٣ ص٣١٢ .

(٥٠) الديوان جـ٣ ص٢٩١ .

(٥١) الديوان جـ٣ ص٢٩٤ .

(٥٢) الديوان جـ٣ ص ٢٥٠ .

(٥٣) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣ ص ٢٥٠ .

(٥٤) الديوان جـ١ ص ٢٧٥ .

(٥٥) انظر شرح البيت بالديوان جـ١ ص ٢٧٥ .

(٥٦) انظر: سيبويه : الكتاب ، جـ٣ ص ١١٢ .

(٥٧) انظر: المبرد : المقتضب ، جـ٢ ص ٧٢ .

(٥٨) الديوان جـ٢ ص ٣٦١ .

(٥٩) الديوان جـ٤ ص ٨٧ .

(٦٠) الديوان جـ١ ص ٢١٧ .

(٦١) الديوان جـ٢ ص ١٩٩ .

الفصل السابع

الالتفات

الالتفات يعنى فى اصطلاح البلاغيين التحول عن معنى إلى آخر، أو عن ضمير إلى غيره، أو عن أسلوب إلى آخر، و يدور معناه فى اللغة حول الانصراف عن الشيء.

وأول من اقترح للالتفات اسمه الاصطلاحى فى البلاغة هو الأصمعى(١) (ت ٢١١ هـ)، ثم بلغت به العناية إلى الحد الذى جعل ابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ) يورده فى بداية الحديث عن محاسن الكلام(٢).

و يشرح ابن رشيق (ت ٤٦٣ هـ) فى كتابه « العمدة » كيفية حدوث الالتفات فيرى أنه يتم حين « يكون الشاعر آخذا فى معنى ثم يعرض له فيعدل عن الأول إلى الثانى فيأتى به ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل فى شيء مما يشد الأول » (٣).

ومن صور الالتفات التحول عن التكلم إلى الخطاب أو إلى الغيبة، والتحول عن الخطاب إلى التكلم أو إلى الغيبة، وكذلك التحول عن الغيبة إلى التكلم أو إلى الخطاب. والشرط اللازم لتحقق الالتفات — فى أى من هذه الحالات الست — أن يعود الضمير إلى واحد.

كما يعد من الالتفات الإخبار عن المؤنث بالمذكر، والإخبار عن المذكر بالمؤنث، والتحول عن المؤنث إلى المذكر، والانصراف عن المفرد إلى المثنى أو إلى الجمع، وكذلك التعبير عن المثنى بالمفرد، والتعبير عن المفرد بالمثنى. ومن الالتفات أيضا الإخبار عن الماضى بصيغة المضارع، أو الإخبار عن المستقبل بصيغة الماضى.

ومغزى الالتفات وقيمته البلاغية أنه يأتى بغير المتوقع لدى القارىء أو السامع، فيؤدى إلى حالة من التيقظ الذهنى والنشاط العقلى، و يبعد عن المتلقى ما قد يصيبه من ملل نتيجة السير على نمط واحد من أنماط التعبير(٤).

وقد ورد الالتفات فى ديوان البارودى فى تسعة وستين موضعا حوت معظم صور الالتفات السابقة .

١ ـــ الالتفات عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب :

وتَرِدُ هذه الظاهرة فى موضع واحد بالديوان هو:

وَأَصْبَحْتُ مَغْلُولَ اليَدَيْنِ عَنِ الَّتِى
أُحَاوِلُهَا ، وَالدَّهْرُ جَمُّ الغَوَائِلِ

صَرِيعُ لُبَانَاتٍ تَقَسَّمْنَ نَفْسَهُ
وَغَادَرْنَهُ نَهْبَ الأَكُفِّ الخَوَاتِلِ

كَأَنِّى لَمْ أَعقِد مَعَ الفَجْرِ رَايَةً
وَلَمْ أَدْعُ بِاسْمِى لِلكَمِىِّ المُنَازِلِ

وَلَمْ أَبْعَثِ الخَيْلَ المُغِيرَةَ فِى الضُّحَا
بِكُلِّ رَكُوبٍ لِلْكَرِيهَةِ بَاسِلِ(٥)

ففى الأبيات التفات عن ضمير المتكلم فى البيت الأول وذلك فى قوله «وأصبحت مغلول اليدين .. » إلى ضمير الغائب فى البيت الثانى فى قوله« صريع لبانات تقسمن نفسه ... » ثم العودة مرة أخرى إلى ضمير المتكلم فى البيتين الثالث والرابع فى قوله « كأنى لم أعقد ... وقوله « ولم أبعث الخيل .... » والالتفات ـــ هنا ـــ يفيد المبالغة فى وصف ما اعترى الشاعر من ضعف وعجز، دليله حذف المسند إليه فى « صريع لبانات » واستخدام ضمير الغائب فى « نفسه » و« غادرنه » .

٢ ـــ الالتفات عن ضمير المخاطب، إلى ضمير الغائب :

ويجىء فى تسعة موضع ، خمسة منها فى الغزل واثنان فى الهجاء ، وموضع واحد فى المدح ، وآخر فى الحديث عن روضة النيل والدعاء لها .

يقول فى الغزل :

سَكِرَتْ بِخَمْرِ حَدِيثِكِ الأَلْفَاظُ
وَتَكَلَّمَتْ بِضَمِيرِكِ الأَلْحَاظُ

يَادُمْيَةً لَوْلاَ التَّقِيَّةُ لاَسْتَوَتْ
فِى حُبِّهَا الفُتَّاكُ والوُعَّاظ

مَالِى مَنَحْتُكِ خُلَّتِى ، وَجَزَيْتِنِى
نَارًا لَهَا بَيْنَ الضُّلُوعِ شَواظ ؟ (٦)

فكان السياق يقضى أن يقول فى البيت الثانى : لاستوت فى حبك ... ولكنه عدل عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائبة .

والالتفات السابق ذو غرضين :ـــ

الأول : أنه يشير إلى جمال المحبوبة وحسنها .

والآخر: أنه إذا وقع أحد غيره فى حبها ـــ كالوعاظ والفتاك ـــ فإن الشاعر لا يعرفها ولا يتجه إليها بحديث .

و يقول فيه أيضا :

يَانَاعِسَ الطَّرفِ إلَى كَمْ تَنَامْ   أَسْهَرْتَنِى فِيكَ ، وَنَامَ الأَنَامْ
أَوْشَكَ هَذَا اللَّيْلُ أَنْ يَنْقَضِى   وَالعَيْنُ لاَ تَعْرِفُ طِيبَ المَنَامْ
وَيْلاَهُ مِنْ ظَبْىِ الحِمَى ، إِنَّهُ   جَرَّعَنِى ـــ بِالصَّدِّ ـــ مُرَّ الحِمَامْ (٧)

فثمة تحول عن خطاب حبيبته فى قوله « ياناعس الطرف ... » إلى الحديث عنها بضمير الغائب فى « إنه جرعنى ـــ بالصد ـــ مر الحمام » . فقد وَجَّه الخطاب إليها أولا حتى يعيِّن من يخاطبه وتعرف هى أنه يوجّه حديثه إليها ، ثم التفت بعد ذلك ـــ متألما ـــ إلى ضمير الغائب ، كأنه أنِف أن ينسب إلى حبيبته أنها جرعته مرارة الموت فتحول إلى الغيبة ، كما أن هذا التحول يفيد تعظيم المحبوبة .

و يقول :

ذَنْبِى إِلَيْكَ غَرامِى   فَهَلْ يَحِلُّ مَلاَمِى
يَاظَالِمِى فِى هَوَاهُ   هَلاَّ رَعَيْتَ ذِمَامِى
حَتَّامَ تُعْرِضُ عَنِّى   وَلاَ تَرُدُّ سَلاَمِى (٨)

إذ انتقل من الخطاب فى قوله « ذنبى إليك غرامى .. » إلى الغيبة فى « ياظالمى فى هواه ... » .

وهناك ارتباط فى معنى التحول بين هذا الموضع وسابقه ، فهو ـــ هنا ـــ يكره أن يقرن معنى الظلم بحبيبته ، فتحدث عنها بضمير الغائب فى « ياظالمى فى هواه » ، و يُضاف إلى هذا أن التحول إلى ضمير الغائب يفيد المبالغة فى وصف الهوى .

و يقول أيضا :

رُدّى الكَرَى لأرَاكِ فِى أحْلامِهِ ... إنْ كَانَ وَعْدُكِ لاَيَفِى بِذِمَامِهِ
أوْ فَابْعَثِى إلَىَّ، فَإنَّهُ ... جَارَى هَوَاكِ، فَقَادَهُ بِزِمَامِهِ
قَدْ كَانَ خَلَّفَنِى لِمَوْعِدِ سَاعَةٍ ... مِنْ يَوْمِهِ، فَقَضَى مَسِيرَةَ عَامِهِ
لَمْ أدْرِ: هَلْ ثَابَتْ إلَيْهِ أنَاتُه ... أمْ لَمْ يَزَلْ فِى غَيِّهِ وَهُيَامِهِ
عَهْدِى بِهِ صَعْبُ القِيَادِ. فَمَالَهُ ... ألْقَى يَداً لِلسَّلْمِ بَعْدَ غَرَامِهِ
خَدَعَتْهُ سَاحِرَةُ العُيونِ بِنَظْرَةٍ ... مِنْهَا، فَمَلَّكَهَا عِذَارَ لِجَامِهِ (٩)

فانصرف عن خطاب حبيبته فى قوله « ردى الكرى لأ راك فى أحلامه .. » إلى الحديث عنها بضمير الغائب فى قوله « خدعته ساحرة العيون .. » .

ومغزى هذا التحول الرغبة فى عدم وصف حبيبته بالخداع حتى لوكان هذا الخداع بنظرة بالإضافة إلى أن هذا التحول يدل على المبالغة فى وصف المحبوبة .

و يقول أيضا فى الغزل :

يَاقَرِيرَ العَيْنِ بِالوَسَنِ ... مَا الَّذِى ألْهَاكَ عَنْ شَجَنِى
كَيْفَ لاَتَرْثِى لِمُكْتَئِبٍ ... شَفَّهُ بَرْحٌ مِنَ الحَزَنِ؟
هَبْكَ لَمْ تَسْمَعْ شَكَاةَ فَمِى ... أوَ لَمْ تُبْصِرْ ضَنَى بَدَنِى ؟
يَاعِبَادَ اللَّهِ مَنْ لِفَتَى ... بِيَدِ الأشْوَاقِ مُرْتَهَنِ ؟
رَعَتِ الأشْوَاقُ مُهْجَتَهُ ... وَبَرَاهُ الوَجْدُ، فَهْوَ ضَنِى
آهِ مِنْ ظَبْىٍ خَلَعْتُ بِهِ ... فِى مَيَادِينِ الهَوَى رَسَنِى
سَاحِرُ العَيْنَيْنِ مَابَرِحَتْ ... لَحَظَتَاهُ مَصْدَرَ الفِتَنِ (١٠)

فتحول الشاعر عن الخطاب فى « ياقرير العين ... » إلى استخدام ضمير الغائب فى « آه من ظبى خلعت به ... » و« ساحر العينين مابرحت لحظتاه .... » .

وقد أفاد هذا التحول تعظيم المحبوبة والمبالغة فى وصف جمالها . أما التحول عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب فى الهجاء فقد ورد فى موضعين .

يقول فى أولهما :

وِصَالُكَ لِى هَجْرٌ، وَهَجْرُكَ لِى وَصْلُ ... فَزِدْنِى صُدُوداً مَا اسْتَطَعْتَ، وَلاَتَالُ
إذَا كَانَ قُرْبِى مِنكَ بُعْداً عَنِ المُنَى ... فَلاَ حُمَّتِ اللُّقْيَا، وَلاَ اجْتَمَعَ الشَّمْلُ
وَكَيْفَ أوَدُّ القُرْبَ مِنْ مُتَلَوِّنٍ ... كَثِيرِ خَبَايَا الصَّدْرِ، شِيمَتُهُ الخَتْلُ
فَلَيْتَ الَّذِى بَيْنِى وَبَيْنَكَ يَنْتَهِى ... إلَى حَيْثُ لاَ طَلْحٌ يَرِفُّ وَلاَ أثْلُ (١١)

ففي الأبيات التفات عن الخطاب في البيتين الأول والثاني إلى الغيبة في البيت الثالث، ثم العودة مرة أخرى إلى ضمير الخطاب في البيت الرابع.

والشاعر في هذه الأبيات يهجو «نوبار»، ويخاطبه في البيتين الأولين طالبا منه أن يزيد في الهجر والصدود، داعيا الله ألا يجمع شملهما، ثم يتحول عن خطابه ـ متحدثا عنه بضمير المهجو، وبعد ذلك يعود مرة ثانية إلى خطاب المهجو في البيت الرابع متمنيا أن ينتهي ما بينهما وتنقطع علاقتهما.

والالتفات ـ هنا ـ يحقق أمرين :ـ

الأول : أن الحديث عن المهجو بضمير الغائب فيه تحقير من شأنه والتقليل من مكانته.

والآخر: أنه يدل على أن الشاعر يأنف أن يتقرب من هذا المهجو، بل ويستنكر أن يحدث هذا منه، حتى لا يخالطه بما فيه من فساد ودنس.

ويقول في الموضع الآخر من الهجاء:

فَاخْسأ، فَمَا الكَلْبُ أدْنى مِنْكَ مَنْزِلَةً
وَ«اخْسَأ» لِمِثْلِكَ إعْزَازٌ وإكْرَامُ
هَذَا الَّذِي تَكْرَهُ الأبْصَارُ طَلْعَتَهُ
فَحَظُّهَا مِنْهُ إيذَاءٌ وإيلاَمُ (١٢)

فقد تحول من الخطاب في البيت الأول إلى الغيبة في البيت الثاني.

والتحول إلى الغيبة كان ذا مبرر قوي، إذ إن الأبصار تكره طلعة هذا المهجو، فهي تؤذيهم وتؤلمهم، لذا فالشاعر لا ينظر إليه حتى لا يتأذى من رؤيته، فكان مناسبا لذلك استخدام ضمير الغائب، ويضاف إلى هذا أن الحديث عن المهجو بضمير الغائب فيه تحقير من شأنه، ودليل ذلك استخدام اسم الإشارة في مطلع البيت الثاني الذي أفاد تنكير المهجو وتحقيره.

أما الخطاب في البيت الأول ففيه الأمر والمواجهة، أي: أمر المهجو بالابتعاد ومواجهته بأن الكلب ليس أدنى منه منزلة، بل إنه ـ أي المهجو ـ أدنى من الكلب وأحقر.

ويقول في مدح الشيخ جمال الدين الأفغاني:

يَالَكَ مِنْ ذِي أدَبٍ! أطْلَعَتْ فِكْرَتُهُ ثَاقِبَةَ الأنْجُمِ (١٣)

فتحول الشاعر من الخطاب في قوله «يالك من ذي أدب» إلى الغيبة في قوله «أطلعت فكرته ثاقبة الأنجم»...

والتعجب فى البيت كان ملائما له الخطاب فهو يخاطب ممدوحه متعجبا ، ثم يتحول إلى ضمير الغائب كى يحدث الناس ويخبرهم بأن هذا الأديب يكتب أدبا رفيعا . كما أن استخدام ضمير الغائب فيه معنى التعظيم .

و يقول فى روضة النيل :

يَارَوْضَةَ النِّيلِ ! لامَسَّتْكِ بَائِقَة ... وَلاَعَدَتْكِ سَمَاء ذَاتُ أَغْدَاقِ
وَلاَ بَرِحَتِ مِنَ الأَوْرَاقِ فى حُلَلٍ ... مِنْ سُنْدُسٍ عَبْقَرِىِّ الوَشْيِ بَرَاقِ
يَاحَبَّذا نَسَمٌ مِنْ جَوِّهَا عَبِقٌ ... يَسْرِى عَلَىَ جَدْوَلٍ بِالمَاء دَفَاقِ (١٤)

فهناك تحول من الخطاب فى البيتين الأول والثانى إلى الغيبة فى البيت الثالث .

والبيتان الأولان فيهما دعاء لروضة النيل بالسلامة من البلايا ، وأن أشجارها مورقة لذا كان مناسبا لهذا الدعاء استخدام ضمير الخطاب ، ثم تحول فى البيت الثالث إلى الملمح الذى ناسبه ضمير الغيبة الذى يحقق معنى إخبار الناس بأمر هذه الروضة وجوها وهوائها ... كما أن هذا الالتفات إلى ضمير الغائب يحمل معنى التعظيم .

٣ ــ الالتفات عن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم :

وتأتى هذه الظاهرة فى موضعين ، أولهما فى الفخر ، والآخر فى الغزل .

يقول فى الفخر :

لَهُ بَيْنَ مَجْرَى القَوْلِ آيَاتُ حِكْمَةٍ ... يَدُورُ عَلَى آدَابِهَا الجِدُّ وَالهَزلُ
تُلُوحُ عَلَيْهِ مِنْ أَبِيهِ وَجَدِّهِ ... مَخَايِلُ سَاوَى بَيْنَهَا الفَرْعُ وَالأَصْلُ
فَأَشْيَبُنَا فِى مُلْتَقَى الخَيْلِ أَمْرَدٌ ... وَأَمْرَدُنَا فى كُلِّ مُعْضِلَةٍ كَهْلُ
لَنَا الفَضْلُ فيما قَدْ مَضَى ، وهو قَائِمٌ ... لَدَيْنَا ، وفيما بَعْدَ ذَاكَ لَنَا الفَضْلُ (١٥)

فالالتفات عن ضمير الغائب فى البيتين الأول والثانى إلى ضمير المتكلمين فى البيت الثالث يعنى أن هذه الصفات التى أوردها فى البيتين الأولين بضمير الغائب واصفا كل رجل من قومه بها إنما هى صفات قومه ، أى قوم الشاعر ، كما أن البيت الثالث الذى التفت فيه إلى ضمير المتكلمين يجمع فى معناه كل النعوت التى نعت بها كل رجل من قومه فى البيتين السابقين عليه وما سبقهما من أبيات .

و يُضاف إلى ذلك أن ختام القصيدة بضمير المتكلمين فى قوله :

لَنَا الفَضْلُ فيما قد مَضَى ....

أبلغ وأكثر تأثيرا من ختامها بغير ذلك .

ويقول في الغزل :

عَلِيلٌ أنتَ مُشْفِقُهُ ... فَمَا لَكَ لاَ تُكَلِّمُهُ ؟
سَرَى فِيهِ الضَّنَى حَتَّى ... بَدَتْ لِلعَيْنِ أعظُمُهُ
فَلاَ إنْ بَاحَ تَعْذِرُهُ ... وَلاَ إنْ نَاحَ تَرْحَمُهُ
إذَا كَانَ الهَوَى ذَنْبِي ... فَقُلْ لِي : كَيْفَ أكْتُمُهُ ؟(١٦)

هنا نلحظ تدرجا في الوصف والانفعال : علة ، فإعراض ، فضنى ، فجفاء من المحبوبة .. كل هذا بضمير الغائب . ثم فاض الكيل بالحبيب فَصَرَّحَ بهواه في البيت الرابع مستخدما ضمير المتكلم .

٤ ـ الالتفات عن ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب :

وترد هذه الظاهرة في اثنين وعشرين موضعا .

وقد وَرَدَ الالتفات عن الغيبة إلى الخطاب في أغراض الهجاء ، والمدح ، والرثاء ، والغزل .

يقول هاجيا :

هَدَفٌ لِلعُيُوبِ ، فِي كُلِّ عُضْوٍ ... مِنْهُ سَهْمٌ لِلطَّاعِنِينَ وَنَصْلُ
نَسْأَلُهُ مِنَ اسْتِهَا أمْ سُوْءٍ ... مَالَهَا غَيْرَ طَائِفِ اللَّيلِ بَعْلُ
كُنْ كَمَا شِئْتَ يَافُلاَنُ ، وَمَاشَا ... ءَتْ رِجَالٌ ، فَأنْتَ لَلُّومِ أهْلُ (١٧)

فهو يتحدث عن المهجو ـ وهو من سعى به إلى الخديو توفيق ـ في البيتين الأول والثاني بضمير الغائب ، وثمة حذف للمسند إليه في قوله « هدف » أي هو « هدف » ، يقصد المهجو. والشاعر يجمع في هذين البيتين وماسبقهما من أبيات كل النقائص والعيوب ويصف بها المهجو ثم يلتفت عن الغيبة إلى الخطاب في البيت الثالث ، فيواجه بها من يهجو مستنكرا أفعاله وساخرا منه ، ومسلما بماله من مكانة مذكرا إياه بأن الدناءة متأصلة فيه . فاستخدام فعل الأمر « كُنْ » كان يناسبه التحول إلى الخطاب . فكأن الشاعر كان يعلن للناس ما في هذا المهجو من صفات ذميمة فتحدث عنه بضمير الغائب ، ثم التفت إلى المهجو ليواجهه في البيت الثالث .

وقد يكون الالتفات عن الغيبة إلى الخطاب في الهجاء للدعاء على المهجو كما في قوله :

مُسْتَيقِظٌ لِلمَخَازِي ، غَيْرَ أنَّ لَهُ
طَرْفًا عَنِ العِرْضِ والأوتَارِ نَوَّامُ

أسْتَغْفِرُ اللهَ إلاَّ مِنْ عَداوَتِهِ
فَإنَّهَا لِجَلاَلِ اللّهِ إعْظَامُ
فَاذْهَبْ كَمَا ذَهَبَ الطَّاعُونُ مِنْ بَلَدٍ
تَقْفُوهُ بِاللَّعْنِ أرْوَاحٌ وأجْسَامُ (١٨)

هنا أيضا حذف للمسند إليه فى البيت الأول ، وحديث عن الهجو الذى سعى به بضمير الغائب . فهو يخاطب الناس و يبين لهم صفات هذا المهجو الذميمة ، لذا كان مناسبا استخدام ضمير الغائب ، ثم التحول عنه إلى الخطاب فى البيت الثالث عندما استعمل الأمر « اذهب » الذى يحمل معنى الدعاء ، والدعاء بخطاب المدعو عليه أبلغ من استخدام ضمير الغائب .

و يقول فى مدح الخديو إسماعيل وتهنئته بالولاية :

لَهُ (بَيْتُ) مَجْدٍ ، رَفْرَفَتْ دُونَ سَقْفِهِ
حَمَامُ الدَّرَارى ، مُشْمخِرُّ الدَّعَائِمِ
فَمَنْ رَامَهُ ، فَلْيَتَّخِذْ مِنْ قَصَائِدِي
سُطُوراً إلَى مَرْقَاهُ مِثْلَ السَّلاَلِمِ
فَيَابْنَ الأُلى سَادُوا الوَرَى ، وانْتَهوا إلَى
تَمَامِ العُلاَ مِنْ قَبْلِ نَزْعِ التَّمَائِمِ
أُهَنِّيكَ بِالمُلْكِ الَّذِى طَالَ جِيدُهُ
بِعِزِّكَ ، حَتَّى حَلَّ بَيْتَ النَّعَائِمِ (١٩)

ففى الأبيات التفات عن ضمير الغائب ـــ فى البيتين الأول والثانى ـــ إلى ضمير المخاطَب فى البيتين الثالث والرابع . فالشاعر فى البيتين الأول والثانى كان يخاطب الناس محدثا إياهم عن أسرة الممدوح وكرم أصله ، وكان ملائما لذلك استخدام ضمير الغائب ، ثم التفت إلى المخاطب كى يوجه التهنئة إلى الممدوح بتوليته الحكم .

و يقول فى رثاء على رفاعة باشا :ـــ

إذَا قَالَ كَانَ الْقَوْلُ عُنْوَانَ فِعْلِهِ
وَيَارُبَّ قَوْلٍ نَافِذٍ كَسِنَانِ
خِلاَلٌ يَفُوحُ المِسْكُ عَنْهَا مُحَدِّثا
وَيُثْنِى عَلَى آثَارِهَا المَلَوَانِ
فَلاَ غَرْوَ أنْ تَدْمَى العُيُونُ أسَاقَةً
عَلَيْكَ وَيَرْعَى الحُزْنُ كُلَّ جَنَانِ
فَأنْتَ ابْنُ مَنْ أحْيَا البِلاَدَ بِعِلْمِهِ
وَأبْقَى لَهُ ذِكْرا بِكُلِّ مَكَانِ (٢٠)

فعند الحديث عن خصال المرثى كان الضمير الغائب ملائما للتعبير عما يريد الشاعر أن يقوله للناس ، ثم تحول الشاعر فى البيتين الثالث والرابع إلى الخطاب ، وذلك لاستحضار المرثى ولبيان أنه لم يمت ـــ فهو باق بأعماله ومآثره ـــ ودليل ذلك أنه يخاطَب .

و يقول فى الغزل :

سَبَتْنِى بعينيها ، وَقَالَتْ لِتِرْبِهَا
ألاَ مَا لِهَذَا الغِرِّ يَتْبَعُنِى قَصْدِى

وَلَمْ تَدْرِ ذَاتُ الخَالِ والحُبُّ فَاضِحٌ
بِأَنَّ الَّذِى أُخْفِيهِ غَيْرُ الَّذِى أُبْدِى
حَنَانَيْكِ، إنَّ الرَّأىَ حَارَ دَلِيلُهُ
فَضَلَّ، وَعَادَ الهَزْلُ فِيكِ إلَى الجِد
فَلاَ تَسْأَلِى مِنِّى الزِّيَادَةَ فِى الهَوَى
رُوَيدًا، فَهَذَا الوَجْدُ آخِرُ مَاعِنْدِى (٢١)

فثمة التفات عن الغيبة فى البيتين الأول والثانى إلى الخطاب فى قوله « حنانيك ... » وهو من المصادر المثنّاة .

وهذا الالتفات ذو دلالة هامة ، فبعد أن يصف مافعلت به محبوبته ... يطلب منها أن تترفق به وترحمه ، فكان الاتجاه إليها بالخطاب . أى أن الالتفات هنا لاستدرار عطف المحبوبة .

٥ ــ الإخبار عن المؤنث بالمذكر:

وهى ظاهرة خاصة بالغزل ، وتأتى عند البارودى فى عشرين موضوعا ، كلها فى الغزل أو النسيب أو التشوق إلى الحبيبة ، وليس ثمة فروق بين المواضع العشرين التى تتضح فيها تلك الظاهرة .

يقول :ــ

لَكَ رُوحِى ، فَاصْنَعْ بِهَا مَاتَشَاءُ ... فَهْىَ مِنِّى لِنَاظِرَيكَ فِدَاءُ
لاَتَكِلْنِى إِلَى الصُّدُودِ، فَحَسْبِى ... لَوعَةٌ تُقِلُّهَا الأحْشَاءُ
أَنَا وَاللهِ مُنْذُ غِبْتَ عَلِيلٌ ... لَيْسَ لِى غَيْرَ أَنْ أَرَاكَ دَوَاءُ
كَيْفَ أرْوِى غَلِيلَ قَلْبِى، وَلَمْ يَبْقَ ... لِعَيْنِى مِنْ بَعْدِ هَجْرِكَ مَاءُ
فَتَرَفَّقْ بِمُهْجَةٍ شَفَّهَا الوَجْـ ... ـدُ، وَعَيْنٍ أَخْنَى عَلَيْهَا البُكَاءُ (٢٢)

واستخدام ضمير المذكر للتغزل بالحبيبة والتعريض بحبها وهواها وبث الأشواق إليها يعود إلى تأثر البارودى بشعراء العصر العباسى « كأبى نواس الذى نقل الغزل من أوصاف المؤنث إلى المذكر، فخرج بذلك عن مألوف العرب وآدابهم ؛ إذ لم يكن معروفا قبله ، وقبل أستاذه وقدوته « والبة بن الحباب » ثم جاء فى شعر الحسين بن الضحاك ، وأبى عبادة البحترى وغيرهم من شعراء العصر العباسى والعصور التى بعده إلى البارودى وأمثاله » (٢٣) .

وقد يكون مرجع هذه الظاهرة إلى المجون واللهو والخلاعة التى شاعت فى العصر العباسى ، وإلى امتناع الحبيب عن التصريح بهواه صراحة مخافة أن يفتضح أمره ، وقد يكون ذلك من باب التغليب والتعميم ، أى تغليب المذكر وتعميمه .

٦ ـــ التحول عن المذكر إلى المؤنث :

وهذه الظاهرة صورتان :

الأولى : التحول عن جمع الذكور إلى جمع الإناث :ـــ

و يَرِدُ فى موضع واحد بالديوان ، يقول فيه عن جارة له :

لَـهَـا صِـبْـيَـةٌ لأبَـارَكَ اللـه فِـيـهِـمُ ... قِـبَـاحُ الـنَّـوَاصِـى لأيَـتـمْـنَ عَـلَى حَـالِ
صَـوَارِخُ ، لايَـهْـدأنَ إلاَّ مَـعَ الـضُّـحَـا ... مِـنَ الشَّرِّ ، فِى بَيْتٍ مِنَ الخَيْرِ مِمْحَالِ
تَـرَى بَـيْـنَـهُـمْ ـــ يَـافَرَّقَ الله بَيْنَهُمْ ـــ ... لَـهِـيبَ صِيَاحٍ يَصْعَدُ الفَلَكَ العَالِى (٢٤)

فقد حدث تحول عن ضمير الذكور فى « فيهم » إلى ضمير جماعة الإناث فى « يَتمْنَ » ـــ كما يبدو من البيت الأول ـــ ثم استخدام ضمير الإناث مرة ثانية فى البيت الثانى فى « يهدأن » ، وأخيرا العودة إلى ضمير جماعة الذكور العقلاء فى البيت الثالث .

ودلالة هذا كله تمكن فى الرغبة فى إطلاق الوصف والدعاء فى ثلاثة الأبيات السابقة على أولاد هذه الجارة و بناتها ، أى أن التحول ـــ هنا ـــ كان للشمول واستغراق الجنسين فى الحكم .

والأخرى : الإخبار عن جمع الذكور بالمؤنث :

ويجىء فى موضع واحد بالديوان ، يقول فيه عن أعدائه :

وَمَـا ذَاكَ إلاَّ أنـنـى بِـتُّ سَـاهِـراً ... وَنَـامُـوا ، وَمَـا عُـقْـبَى التَيَـقُّظِ كَالغَفْوِ
فَأصْبَحْتُ مَشْبُوبَ الزَّئِيرِ ، وَأَصْبَحَتْ ... لـواطِـىءِ فِـيـمَا بين دَارَاتِـهَا تَـعْوِى (٢٥)

والإخبار عن جماعة الذكور العقلاء ـــ وهم أعداؤه فى البيت ـــ بالمؤنث إنما كان للتقليل من مكانتهم والنيل من رجولتهم ولتحقير هم أو عدهم من البهائم والعجماوات (٢٦) .

٧ ـــ التحول عن المؤنث إلى المذكر:

وترد هذه الظاهرة فى صورتين :ـــ

الصورة الأولى : التحول عن المفرد المؤنث إلى المفرد المذكر:

وتجىء فى موضعين فى الغزل ، يتحول فى الأول عن مخاطبة المفرد المؤنث إلى ضمير الغائب ، و يتحول فى الآخر عن خطاب المفرد المؤنث إلى خطاب المفرد المذكر.

يقول فى أولهما :ــ

مَنَحْتُكِ ، نَفْسِي وَهِيَ نَفْسٌ عَزِيزَةٌ
عَلَيَّ ، ومَالِي مِنْ هَوَاكِ قَسِيمُ
فَإِنْ يَكُ جِسْمِي عَنْ فِنَائِكِ رَاحِلٌ
فَإِنَّ هَوَى قَلْبِي عَلَيْكِ مُقِيمُ
شَكَوْتُ إِلَى مَنْ لَيْسَ يَرْحَمُ بَاكِيًا
وَمَا كُلُّ مَنْ يُشْكَى إِلَيْهِ رَحِيمُ

....

....

وَإِنِّي لَحُرٌّ بَيْنَ قَوْمِي ، وإِنَّمَا
تَعَبَّدَنِي حُلْوُ الدَّلاَلِ رَحِيمُ (٢٧)

إذ تحول عن مخاطبة المؤنث ــ فى البيتين الأول والثانى ــ إلى ضمير الغائب المذكر ــ فى الثالث والرابع ــ ولم يَعُدْ إلى المؤنث مرة أخرى فى هذه القصيدة .

والتحول إلى المذكر قد بدأ فى البيت الثالث لأن الشاعر استنكف أن يشكو إلى امرأة ــ وإن كانت حبيبته ــ مايعانيه ، وَعَدَّ البكاء أمامها ضعفا لا يليق برجولته ، فتحول إلى المذكر وهو أليق ، وجرى البيت الرابع مجراه . يُضاف إلى ذلك أن صياغة صدر البيت على هذا النحو كان مِعْبَراً إلى جعل عجُزه يجرى مجرى الحكمة .

والموضع الآخر الذى يتحول فيه عن مخاطبة المؤنث إلى مخاطبة المذكر يقول فيه :

عُودِي بِوَصْلٍ ، أَوْخُذِي مَا بَقِي
فَقَدْ تَدَاعَى الْقَلْبُ مِمَّا لَقِي
أي فُؤَادٍ بِكِ لَمْ يَعْلَقِ
وَأَنْتِ ضَوْءُ الْقَمَرِ الْمُشْرِقِ ؟
عَلَّمْتِنِي الذُّلَّ ، وَكُنْتُ امْرأً
أَفْعَلُ مَاشِئْتُ ، وَلاَ أَتَّقِي
فَارْحَمْ فُؤَادًا أَنْتَ أَبْلَيْتَهُ
وَمُقْلَةً لَوْلاَكَ لَمْ تَأْرَقِ (٢٨)

....

مِنْ كُلِّ هَيْفَاءَ كَخُوطِ الْقَنَا
بِلَحْظَةٍ كَالَّلهْذَمِ الأَزْرَقِ
تَخْطِرُ فِي الْفِتْيَانِ مِنْ فَرْعِهَا
فَهِيَ عَلَى التَّمْثِيلِ كَالْبَيْرَقِ

....

هنا ــ أيضا ــ يشكو مايؤرقه و يرجو حبيبه أن يرحمه ، ومغزى اللجوء إلى مخاطبة المذكر ــ كما فى الموضع السابق ــ تتمثل فى فكرة أن الشكوى إلى المرأة تشين الرجل . أما عن التحول مرة أخرى إلى مخاطبة المؤنث فكان ضروريا لأنه يتحدث عن منزل الحبيبة ومافيه من حسان يشبههن بقطيع من المها .

الصورة الثانية : التحول عن خطاب جماعة الإناث إلى خطاب جماعة الذكور.

وتجيء هذه الصورة فى موضعين .

يقول عن الحسان المُحَجَّبَاتِ :

طَوَتْ بِهِنَّ النَّوَى عَنِّى بُدُورَ دجى
لاَيَسْتَبِينُ لِعَيْنِى بَعْدَهَا سَنَنُ
أتْبَعْتُهُمْ نَظَرَاتٍ كُلَّمَا بَلَغَتْ
أُخْرَى الحُمُولِ ثَنَاهَا مَدْمَعٌ هَتِنُ
يَارَاحِلِيَن وَفِى أَحْدَاجِهِمْ قَمَرٌ
يَكَادُ يُعْبَدُ مِنْ حُسْنِهِ الوَثَنُ
مُنُّوا عَلَىَّ بِوَصْلٍ أَسْتَعِيدُ بِهِ
مِنْ مُهْجَتِى رَمَقاً يَحْيَا بِهِ البَدنُ(٢٩)

إذ حَدَثَ تحول عن ضمير جماعة الإناث فى البيت الأول إلى ضمير جماعة الذكور العقلاء فى الأبيات التالية له .

والشاعر ــ هنا ــ يصف رحيل أحبائه عنه ، لذا فالتحول يشير إلى أنه لا يخص بنظرات الوداع النساء دون الرجال ، بل يرسلها إثر كل من يرحل عنه : رجالا ونساء وأطفالا وشيوخا .

و يقول فى الموضع الآخر :ــ

وَعَلَى الرَّحَائِلِ نِسْوَةٌ عَرَبِيَّةٌ يَخْدَعْنَ لُبَّ الحَازِمِ اليَقْظَانِ
أَغْوَيْنَنِى ، فَتَبِعتُ شَيْطَانَ الهَوَى إنَّ النِّسَاءَ حَبَائِلُ الشَّيْطَانِ
مَاكُنْتُ أَعْلَمُ قَبْلَ بَادِرَةِ النَّوَى أنَّ الأُسُودَ فَرَائِسُ الغِزْلاَنِ
رَحَلُوا فَأَيَّةُ عَبْرَةٍ مَسْفُوحَةٍ وَيَدٍ تَضُمُّ حَشاً مِنَ الخَفَقَانِ(٣٠)

ودلالة التحول ــ هنا ــ كسابقه .

نخلص مما سبق إلى أن التحول عن جمع الإناث إلى جمع الذكور يأتى للاستغراق ، أى استغراق الجنسين فى الحكم .

٨ ـ التحول عن خطاب المفرد إلى خطاب المثنى :

وتأتى هذه الظاهرة فى موضع واحد هو:ـ

فَانْتَبِهْ يَانَدِيمُ، وَاسْتَصْبِحِ السَّا
قِى بِكَأْسٍ تَفِيضُ بِالأَنْوَارِ
وَاسْقِيَانِى، وَغَنِّيَانِى بِلَحْنٍ
يَبْعَثُ النَّفْسَ مِنْ إِسَارِ الوَقَارِ(٣١)

والتحول عن خطاب المفرد ـ فى البيت الأول ـ إلى خطاب المثنى فى الثانى له مغزيان :

الأول : أنه يخاطب نديمين على الشراب جريا على عادة العرب فى مخاطبة رفيقين عند السفر أو الرحيل أو عند البكاء على ديار الأحبة أو فى مجلس الشراب ، والمخاطب واحدٌ فى كل هذه الأحوال ، وإن كان بلفظ المثنى .

والآخر: أنه قد يقصد بقوله « اسقيانى » النديم والساقى اللذين ذكرهما فى البيت الأول .

٩ ـ التحول عن خطاب المفرد إلى خطاب الجمع :

و يرد فى موضع واحد ، يقول فيه. :ـ

لاَ كُتْبُهُ تَتْرَى، وَلاَ رُسْلُهُ تَأْتِى، وَلاَ الطَّيْفُ يُوافِى لِمَامْ
اللهَ فِى عَيْنٍ جَفَاهَا الكَرَى فِيكُمْ، وَقَلْبٍ قَدْ بَرَاهُ الغَرَامْ
طَالَ النَّوَى مِنْ بَعْدِكُمْ، وَانْقَضَتْ بَشَاشَةُ العَيْشِ، وَسَاءَ المُقَامْ(٣٢)

إذ تحول عن ضمير المفرد الغائب إلى ضمير المخاطبين .

وهذا التحول مرجعه إلى أن الشاعر لا يخصُّ بالحب والشكوى من الضنِّ بالرسائل حبيبه فحسب ، بل يقصد كل أحبائه وأصدقائه .

١٠ ـ التعبير عن المثنى بالمفرد :

ويجىء فى موضع واحد هو:

فَلْيَنْظُرِ المَرْءُ فِيمَا قَدَّمَتْ يَدُهُ قَبْلَ المَعَادِ، فَإِنَّ العُمْرَلَمْ يَدُمِ(٣٣)

أى : فيما قدمت يداه .

واللفظ « اليد » ـ ومثناه وجمعه ـ يستخدم للإشارة إلى أعمال الإنسان فى حياته ، وخصت اليد بالذِّكر ـ دون باقى أعضاء الجسم ـ لأن أغلب أفعال الإنسان تتم بها .

١١ ــ مخاطبة اسم الجمع خطاب المثنى :

و يأتي ذلك في موضع واحد هو:

أَقُولُ لِرَكْبٍ مُدْلِجِينَ ، هَفَتْ بِهِمْ ... رِيَاحُ الكَرَى ، مِيلِ الطُّلَى وَالعَمَائِمِ

....

أَلاَ أَيُّهَا الرَّكْبُ الَّذِى خَامَرَ السُّرَى ... بِكُلِّ فَتى لِلْبَيْنِ أَغْبَرَ سَاهِمِ

قِفَابِى قَلِيلاً ، وَانْظُرَا بِى ، أَشْتَفِى ... بِلَثْمِ الحَصَى بَيْنَ اللوى فَالتَّعَائِمِ (٣٤)

إذ خاطب اسم الجنس « ركب » مخاطبة الجمع في البيت الأول ، ومخاطبة المفرد في الثاني . والاستعمالان جائزان : الأول بتأويل « ركب » على معنى الجماعة ، والثاني باعتبار لفظة . ثم خاطبه في البيت الثالث خطاب المثنى على عادة العرب ــ والبارودي يسير على نهجهم ــ في مخاطبة رفيقين عند السفر أو الرحيل .

١٢ ــ الإخبار عن الماضي بالمضارع :

و يأتي ذلك في أربعة مواضع .

و يَرِدُ استخدام الفعل المضارع بمعنى الماضي للتأكيد وتقوية المعنى وإفادة الاستمرار .

يقول :ــ

فَوَيْلٌ لِهَذا الدَّهْرِ ، مَاذَا أَرَادَهُ ... إِلَيْنَا ، وَقَدْ كُنَّا كِرَامَ المَحَاصِلِ ؟

عَلَى عفة قَدْ يَعْلَمُ اللهُ أَنَّهَا ... مُبَرَّأَةٌ مِنْ كُلِّ غَيٍّ وَبَاطِلِ (٣٥)

أي : « قد علم الله ..... » .

واستخدام المضارع ــ هنا ــ أفادَ التوكيد والاستمرار ، فالله قد (علم) ــ في الماضي ــ بهذا الأمر ، ومازال يعلم به .

١٣ ــ الإخبار عن المستقبل بالماضي :

و يأتي في موضع واحد هو:ــ

قَبَائِلُ أَفْنَتْهَا الحُرُوبُ ، وَلَمْ تَكُنْ
لِتَفْنَى كِرَامُ النَّاسِ مَالَمْ تُقَاتِلِ
قَضَتْ بَعْدَهُمْ نَفْسِي عَزَاء ، وَأَصْبَحَتْ
عَشُوزَنَتِي ، وَانْقَادَ لِلذُّلِّ كَاهِلِي (٣٦)

أي : ستفنى نفسي بعد رحيلهم بسبب العزاء ، فالفعل قضت بمعنى ستقضي . فإحلال الفعل الماضي ــ هنا ــ محل فعل المستقبل يدل على تحقق وقوعه (٣٧) .

النتائـــج

نستطيع أن نجمل النتائج العامة للالتفات فيما يلى :ـــ

١ ـــ أن الالتفات عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب يفيد المبالغة فى الوصف .

٢ ـــ أن الالتفات عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب يأتى فى الغزل لإظهار مدى حسن الحبيبة وجمالها ، أو حين يتحدث عن أمر سيىء فيكره أن ينسب هذا الأمر إليها ، أو للمبالغة فى وصف الهوى .

أما ذات الالتفات فى الهجاء فيجىء للتحقير من شأن المهجو والتقليل من مكانته ، أو حين يأنف الشاعر أن يلتفت إلى من يهجوه .

واما الالتفات عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب فى المدح فيكون بغرض الإخبار بصفات الممدوح وخلاله ، أما فى الدعاء فيكون استخدام ضمير المخاطب أليق وأبلغ .

٣ ـــ الالتفات عن الغيبة إلى التكلم يجىء فى الفخر لإلصاق كل الصفات الحميدة بالمتكلم (أو بقومه) ، و يأتى فى الغزل للتصريح بالهوى بعد كتمانه ، أى بعد الحديث عن الحب بضمير الغائب لايجد الشاعر مفرا من أن يبوح بما قلبه ، فيصرح بهواه .

٤ ـــ الالتفات عن الغيبة إلى الخطاب يأتى فى الهجاء للسخرية من المهجو ومواجهته واستنكار أفعاله والدعاء عليه ، وفى المدح لتهنئة الممدوح وإظهار الرغبة فى النظر إليه . و يكون هذا الالتفات فى الرثاء لاستحضار المرثى و بيان أنه لم يمت ، أما فى الغزل فغرضه طلب الحنان والرحمة من المحبوبة والرفق بحال الحبيب .

٥ ـــ أن ظاهرة الإخبار عن المؤنث باستخدام ضمير المذكر لم تَرِدْ إلا فى الغزل .

٦ ـــ أن التحول عن جمع الذكور إلى جمع الأناث ثم العودة مرة ثانية إلى الضمير الأول يأتى للشمول واستغراق الجنسين فى الحكم ، أما الإخبار عن جمع الذكور بالمؤنث فيكون بهدف التقليل من شأن من يتكلم عنهم ، والنيل من رجولتهم وتحقيرهم .

٧ ـــ أن التحول عن المفرد المؤنث إلى ضمير الغائب يأتى حين تكون ثمة شكوى من الشاعر أو فعل يرى أنه ينال من رجولته ـــ كالبكاء مثلا ـــ فيتحول الشاعر عن مخاطبه المؤنث إلى خطاب المذكر. أما الانصراف عن خطاب جماعة الإناث إلى خطاب جماعة الذكور فيعنى عدم تخصيص النساء بشىء ما أو بأمر معين دون الرجال ، أى أنه يريد أن يشمل الجنسين بالحكم .

٨ـــ أن التحول عن خطاب المفرد إلى خطاب المثنى يجىء جريا على عادة العرب فى مخاطبة رفيقين عند الرحيل أو عند البكاء على بقايا الديار، بينما يكون الانصراف عن خطاب المفرد إلى خطاب الجمع لعدم التخصيص أى للشمول والاستغراق .

٩ـــ أن التعبير عن المثنى بالمفرد عُرف لغوى قديم .

١٠ـــ أن مخاطبة اسم الجمع مخاطبة المثنى تأتى على سنة العرب فى مخاطبة رفيقين عند السفر.

١١ـــ أن المضارع قد يستخدم بمعنى الماضى لتأكيد المعنى وتقويته ، وأن الماضى قد يعبر عن المستقبل للدلالة على تحقق وقوعه ونفاذه .



(١) د. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ.
دار المعارف، ط٢، (١٩٦٥) ص٣٠.

(٢) ابن المعتز: البديع.
تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة الحلبي، (١٩٤٥)، ص٥٧.

(٣) ابن رشيق: العمدة، ص٢٧٥.

(٤) انظر: نوال محمد كامل بدوي: مكانة الالتفات وبلاغته على ضوء أساليب القرآن الكريم والشعر العربي.
رسالة ماجستير، معهد الدراسات الإسلامية، (١٤٠٤هـ — ١٩٨٤م) ص١٣.

(٥) الديوان جـ٣ ص١٤٦، ١٤٧.

(٦) الديوان جـ٢ ص٢٠٨.

(٧) الديوان جـ٣ ص٣٥٤، ٣٥٥.

(٨) الديوان جـ٣ ص٤٤٣.

(٩) الديوان جـ٣ ص٥٦٦، ٥٦٧.

(١٠) الديوان جـ٤ ص٩٠، ٩١.

(١١) الديوان جـ٣ ص٢٤٤، ٢٤٥.

(١٢) الديوان جـ٣ ص٤٧٥.

(١٣) الديوان جـ٣ ص٥٥٦.

(١٤) الديوان جـ٢ ص٣٢٨.

(١٥) الديوان جـ٣ ص٥٨، ٥٩.

(١٦) الديوان جـ٣ ص٤٣٦.

(١٧) الديوان جـ٣ ص٢٣٨.

(١٨) الديوان جـ٣ ص٤٧٩، ٤٨٠.

(١٩) الديوان جـ٣ ص٣٠٤ ، ٣٠٥ .

(٢٠) الديوان جـ ٤ ص١٠٤ ، ١٠٥ .

(٢١) الديوان جـ ١ ص٢٥٦ ، ٢٥٧ .

(٢٢) الديوان جـ ١ ص٧٩ .

(٢٣) الديوان جـ ٤ ص١٢٦ .

(٢٤) الديوان جـ ٣ ص٢٤٩ ، ٢٥٠ .

(٢٥) الديوان جـ ٤ ص٢١٤ .

(٢٦) الديوان جـ ٤ ص٢١٤ .

(٢٧) الديوان جـ ٣ ص٥١٤ ، ٥١٥ .

(٢٨) الديوان جـ ٢ ص٣١٦ ، ٣١٨ ، ٣١٩ .

(٢٩) الديوان جـ ٤ ص٣٠ ، ٣١ .

(٣٠) الديوان جـ ٤ ص١٣٧ ، ١٣٨ .

(٣١) الديوان جـ ٢ ص١٥٧ ، ١٥٨ .

(٣٢) الديوان جـ ٣ ص٣٥٦ ، ٣٥٧ .

(٣٣) الديوان جـ ٣ ص٢٧٩ .
وفى القرآن الكريم « ذَٰلِكَ بِمَا قَدَّمَتْ يَدَاكَ وَأَنَّ اللهَ لَيْسَ بِظَلَّامٍ لِلْعَبِيدِ » .
سورة الحج الآية ١٠.
و « وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ ذُكِّرَ بِآيَاتِ رَبِّهِ فَأَعْرَضَ عَنْهَا وَنَسِيَ مَاقَدَّمَتْ يَدَاهُ » .
سورة الكهف الآية ٥٧ .

(٣٤) الديوان جـ٣ ص٢٩١ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ .

(٣٥) الديوان جـ٣ ص١٤٣ ، ١٤٤ .

(٣٦) الديوان جـ٣ ص١٤٥ .

(٣٧) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣ ص١٤٥ .

المصادر والمراجع

أولا : المصادر:

ـ ديوان البارودى ، أربعة أجزاء ، دار المعارف .
حقق الجزأين الأول والثانى على الجارم ومحمد شفيق معروف (١٣٩١ هـ ـ ١٩٧١م) ، وحقق محمد شفيق معروف الجزأين الثالث (١٣٩٢ هـ ـ ١٩٧٢م) ، والرابع (١٣٩٤ هـ ـ ١٩٧٤م) .

ثانيا : المراجع :

أ ـ مراجع قديمة فى التراث العربى :

١ ـ **التنوخى :** (القاضى محمد بن محمد بن عمرو)

ـ الأقصى القريب فى علم البيان .
ـ مطبعة السعادة ، ط ١ ، ١٣٢٧ هـ .

٢ ـ **الجاحظ :** (أبو عثمان عمرو بن بحر)

ـ الحيوان .
ـ تحقيق وشرح : عبد السلام هارون ، مطبعة الحلبى ، ط ١ ، ١٣٥٧ هـ .

٣ ـ **حازم القرطاجنى :** (أبو الحسن)

ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء .
تحقيق : د. محمد الحبيب بن خوجة ، تونس ١٩٦٦م .

٤ ــ **الخطيب القزوينى :** (جلال الدين أبى عبد الله محمد بن سعد الدين)
ـ الإيضاح فى علوم البلاغة .
مطبعة صبيح ، ١٩٧١م .
٥ ــ **ابن رشيق :** (أبو الحسن بن رشيق القيروانى)
ــ العمدة فى صناعة الشعر ونقده .
تحقيق : د. مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ــ لبنان ، ط ١ (١٤٠٣هـ ــ ١٩٨٣م) .
٦ ــ **الرمانى :** (أبو الحسن على بن عيسى)
ــ معانى الحروف .
تحقيق : د. عبد الفتاح إسماعيل شلبى ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ١٩٧٣م .
٧ ــ **الزوزنى :** (أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزنى)
ــ شرح المعلقات السبع .
مطبعة صبيح بالأزهر ، (١٣٨٨هـ ــ ١٩٦٨م) .
٨ ــ **ابن سنان الخفاجى :** (ابو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجى الحلبى)
ــ شرح وتصحيح : عبد المتعال الصعيدى ، مطبعة صبيح بالأزهر ، (١٣٨٩هـ ــ ١٩٦٩م) .
٩ ــ **سيبويه :** (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر) .
ــ الكتاب .
خمسة أجزاء فى خمسة مجلدات .
تحقيق وشرح : عبد السلام هارون ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
١٠ ــ **السيوطى :** (جلال الدين عبد الرحمن بن أبى بكر)
ــ الإتقان فى علوم القرآن .
جزءان ، مطبعة الحلبى ، ١٩٥١م .

ـــ همع الهوامع شرح جمع الجوامع .
جزءان ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ـــ لبنان ، بدون تاريخ .

١١ـــ **الصبان :** (محمد بن على)
ـــ حاشية الصبان على شرح الأشمونى على ألفية ابن مالك
أربعة أجزاء فى أربعة مجلدات .
مطبعة الحلبى ، بدون تاريخ .

١٢ـــ **عبد القاهر الجرجانى :** (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن)
ـدلائل الإعجاز.
تصحيح وتعليق : السيد محمد رشيد ، مطبعة صبيح ، ط٦ (١٣٨٠ هـــ ١٩٦٠م) .

١٣ـــ **العسكرى :** (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكرى)
ـــ كتاب الصناعتين .
تحقيق : د. مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ـــ لبنان ط ١ (١٤٠١هـــ ١٩٨١م) .

١٤ـــ **ابن عصفور:** (على بن مؤمن بن محمد بن على)
ـــ المقرب .
جزءان ، تحقيق : أحمد عبد الستار الجوارى ، وعبد الله الجبورى ، مطبعة العانى ، بغداد ١٩٧١م .

١٥ـــ **ابن مالك :** (أبو عبد الله جمال الدين محمد بن مالك)
ـــ تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد .
تحقيق : محمد كامل بركات ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٨م .

١٦ **المبرد :** (أبو العباس محمد بن يزيد)
ـــ المقتضب .
أربعة أجزاء فى أربعة مجلدات .
تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٣٨٦ هـ .

١٧ـ ابن المعتز: (عبد الله بن المعتز)

ـ البديع .

تحقيق : د. محمد عبد المنعم خفاجى ، مطبعة الحلبى ، ١٩٤٥م .

١٨ـ ابن منظور: (جمال الدين أبى الفضل محمد بن مكرم) .

ـ لسان العرب .

تحقيق : عبد الله على الكبير ، ومحمد أحمد حسب الله ، وهاشم محمد الشاذلى ، دار المعارف ، ١٩٧٩م .

١٩ـ ابن هشام : (أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف)

ـ مغنى اللبيب و بهامشه حاشية الشيخ محمد الأمير .

جزءان ، مطبعة الحلبى ، بدون تاريخ .

ب ـ مراجع حديثة بالعربية فى الأسلوبية وعلم اللغة والنقد والبلاغة والأدب :

١ ـ أنيس : (د. ابراهيم أنيس)

ـ دلالة الألفاظ .

الأنجلو المصرية ، ط ٤ ، ١٩٨٠ .

٢ ـ أولمان : (ستيفن أولمان Stephen Ullman)

ـ دور الكلمة فى اللغة .

ترجمة د. كمال بشر ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٥م .

٣ ـ تودورف : (تزفتان تودوروف Tzvetan Todorov)

ـ إلا رث المنهجى للشكلانية .

ترجمة وتقديم : أحمد المدينى .

مجلة الثقافة الأجنبية العدد الأول ، السنة الثانية ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، ربيع ١٩٨٢ الصفحات من ٥٨ ـ ٦٦ .

٤ ـ **حجازى :** (د. محمود فهمى حجازى)

ـ مدخل إلى علم اللغة .

دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧٨م .

٥ ـ **درويش :** (د. محمد طاهر درويش)

ـ فى النقد الأدبى عند العرب .

مكتبة الشباب ، ١٩٧٧م .

٦ ـ **راضى :** (د. عبد الحكيم راضى)

ـ نظرية اللغة فى النقد العربى .

مكتبة الخانجى ، ١٩٨٠م .

٧ ـ **زكريا :** (د. ميشيل زكريا)

ـ الألسنة (علم اللغة الحديث) المبادىء والأعلام .

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ـ لبنان ، ط ٢ ، ١٩٨٣م .

٨ ـ **زهران :** (د. البدراوى زهران)

ـ أسلوب حسين فى ضوء الدرس اللغوى الحديث .

دار المعارف ١٩٧٧م .

٩ ـ **الشايب :** (أحمد الشايب)

ـ الأسلوب . دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية .

مكتبة النهضة المصرية ط ٧ (١٣٩٦ هـ ـ ١٩٧٦م) .

١٠ ـ **ضيف :** (د. شوقى ضيف)

ـ البلاغة تطور وتاريخ .

دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٦٥م .

ـ فى النقد الأدبى .

دار المعارف ، ط ٦ ، ١٩٨١م .

١١ ـ طحان : (ريمون طحان)
ـ الألسنية العربية
دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٢م .
١٢ ـ الطرابلسي : (محمد الهادى الطرابلسى)
ـ خصائص الأسلوب فى الشوقيات .
منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١م .
ـ شعر على شعر . معارضات شوقى بمنهجية الأسلوبية المقارنة .
مجلة فصول ، العدد الأول ، المجلد الثالث ، ١٩٨٢م الصفحات من ٨٥ ـ ٩٦ .
١٣ ـ عبد البديع : (د. لطفى عبد البديع)
ـ التركيب اللغوى للأدب .
النهضة المصرية ، ط ١ ، ١٩٧٠م .
١٤ ـ عبد المطلب : (د. محمد عبد المطلب)
ـ البلاغة والأسلوبية .
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤م .
١٥ ـ عوض : (د. يوسف نور عوض)
ـ الطيب صالح فى منظور النقد البنيوى .
مكتبة العلم ، جدة ، ١٩٨٣م .
١٦ ـ عياد : (د. شكرى عياد)
ـ مدخل إلى علم الأسلوب .
دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ط ١ (١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢) .
١٧ ـ المجمع : (مجمع اللغة العربية) .
ـ كتاب الألفاظ والأساليب .
القاهرة ، ١٩٧٧م .
١٨ ـ المسدى : (عبد السلام المسدى) .

ـ الأسلوبية والأسلوب . نحو بديل ألسني في نقد الأدب .

دار العربية للكتاب ، تونس ١٩٧٧م .

ـ التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر . نموذج « ولد الهدى » .

مجلة فصول ، العدد الأول ، المجلد الثالث ، ١٩٨٢م الصفحات من ١٠٧ ـ ١١٩ .

١٩ ـ **مصلوح :** (د. سعد مصلوح)

ـ الأسلوب . دراسة لغوية إحصائية .

دار البحوث العلمية ، الكويت ، ط ١ ، (١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠م) .

٢٠ ـ **فاولر:** (روجر فاولر Roger Fowler)

ـ نظرية اللسانيات ودراسة الأدب .

ترجمة : د. سلمان الواسطي .

مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الأول ، السنة الثانية ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، ربيع ١٩٨٢م .

الصفحات من ٨٣ ـ ٩٤ .

٢١ ـ **فضل :** (د. صلاح فضل)

ـ علم الأسلوب . مبادئه وإجراءاته .

دار الآفاق الجديدة ، بيروت ـ لبنان ، (١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م) .

٢٢ ـ **وادى :** (د. طه وادى)

ـ جماليات القصيدة المعاصرة .

دار المعارف ، ١٩٨٢م .

٢٣ ـ **وارين :** (أوستن وارين ورينية و يليك)

ـ نظرية الأدب .

ترجمة محيى الدين صبحى ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، (١٣٩٢هـ ـ ١٩٧٢م)

جـ ـ رسائل جامعية :

١ ـ **بدوى :** (نوال محمد كامل بدوى)

ـ مكانة الالتفات و بلاغته على ضوء أساليب القرآن الكريم والشعر العربى .

رسالة ماجستير مخطوطة بمعهد الدراسات الإسلامية ، (١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٤م) .

٢ ـ **سليمان :** (.فتح الله أحمد سليمان)

ـ الجملة الشرطية فى شعر البارودى .

رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة ، ١٩٨٢م .

٣ ـ **الشمسان :** (أبو أوس إبراهيم الشمسان)

ـ الجملة الشرطية عند النحاة العرب . مطابع الدجوى ، عابدين ، ط ١ (١٤٠١هـ ـ ١٩٨١م) .



REFERENCES

1. Breadsley, Monore C.,:

«Styleand Good styel» in contemporary Essays on style, Rhetoric, Linguistics and Criticism, edited by: Glen A. Love and Michael payne. U.S.A., 1969 p., 3-15.

2. Cluysenaar, Anne.,

«Aspects of Literary stylistics, A Discussion of Dominant structures in Verse and prose», New York, 1976.

3. Doherty, Paul,C

«Stylistics-A Bibliographical Survey »in «Literary style: A Symposium,» edited by: Seymour Chatman, Oxford University Press, London and New York, 1977.

4. Enkvist, Nils Erik, John Spencer and Michael Gregory.,

«Linguistics and Style», Oxford University Press, 1978.

5. Epstein, E.L.,

« Language and Style », Methuen & Co. Ltd., 1978.

6. Guiraud, pierre.,

«Immanence and Transitivity of Stylistic Criteria», in «Literary Style : A Symposium», edited by : Seymour Chatman.

7. Kalpan, Robert B.,

«Annual Review of Applied Linguistics», Newbury House Publishers, Inc., U.S.A 1983.

8. Lado, Robert.,

«Language testing, the Construction and use of foreign Language Tests», Longmans, London, 1961.

9. Milic, Lowis, T.,
A- «Rhetorical choice and Stylistic Option: The conscious and Unconscious Poles », in Literary Style: A, Symposium»,. edited by: Seymour Chatman.

B- «Theories of Styles and their Implications for the Teaching of Composition», in «Contemporary Essays on Style», edited by: Glen A. Love and Michael Payne.

10. Osgood, Charles E.
«Some Effects of Motivation on Style of Encoding», in «Style in Language», edited by Thomas A. Sebeok, U.S.A., 1964.

11. Saporta, Sol.,
«The Application of Linguistics to the Study of poetic Language», in «Style in Language», edited by Thomas A. Sebeok.

12. Sayce, R.A.,
«Style in French prose, A Method of Analysis», Oxford University Press, 1958.

13, Spitzer, Leo.,
«Linguistics and Literary History, Essays in Stylistics»New York, 1962.

14. Stankiewicz, Edward.,
«Linguistics and The Study of Poetic Language», in «Style in Language» edited by Thomas A. Sebeok.

15. Thorne, J.P.,
«Generative Grammar and Stylistic Analysis», in «New Horizons in Linguistics»,edited by John Lyons, Penguin Book, 1972.

16. Todorov, Tzvetan.,
«The Place of Style in The Structure of the Text», in «Literary Style : A Symposium,» edited by Seymour Chatman.

17. Turner, G. W., :
«Stylistics», A pelican Books London, 1973.

18. Ullmann, Stephen.,
«Stylistics and Semantics,», in «Literary Style : A Symposium», edited by Seymour Chatman.

19. Wellek, René :
«Stylistics, Poetics and Criticism», in «Literary Style : A Symposium», edited by Seymour Chatman.

20. Widdowson, H.G.,
«Stylistics and the Teaching of Literature», Longman Group Limited, London, 1979.



المحتويات

١٩٩٠ /٣١٦٤

طبع بالمطبعة الفنية ت : ٣٩١١٨٦٢

هـــذا الكتـــاب

هذا الكتاب يحاول تحديد مفهوم الأسلوب من زواياه الثلاث : المخاطِب والخطاب والمخاطَب ، ويدرس أصول الأسلوبية فى التراث العربى ، وذلك بهدف الوقوف على مدى الوعى ـ قديما ـ بالأسلوبية ومفهومها ووظائفها ، سواء أكان ذلك من المنظور النحوى أم من المنظور البلاغى . يضاف إلى ذلك بيان علاقة الأسلوبية بكل من البلاغة والنقد الأدبى .

وفى هذا الكتاب عرض للتحليل الأسلوبى وكيفيته ومحاذيره ، وكذلك لبعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة فى مجال التحليل الأسلوبى .

ويدرس هذا الكتاب أيضا القضايا التركيبية فى أسلوب البارودى (١٨٣٩ ـ ١٩٠٤) من حيث الأنواع والخصائص والسمات ، محاولا وصف بنية العربية تطبيقا على إنتاجه الشعرى ، مما يتيح لنا الوقوف على الثوابت والمتغيرات فى هذه اللغة وعلى خصائصها المميزة .

وحسب هذا الكتاب أن يكون خطوة فى ميدانه ، قد تضاف إلى ما سبقها وما سيلحقها من خطوات .



طبع بالمطبعة الفنية ت : ٣٩١١٨٦٢